



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Departamento de Filoloxía Galega

**Estudo comparado da narrativa infantil e xuvenil
de ficción científica nas literaturas galega e
portuguesa**

Isabel Mociño González

2011

ISBN 978-84-9887-771-7 (Edición digital PDF)



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Departamento de Filoloxía Galega

**Estudo comparado da narrativa infantil e xuvenil
de ficción científica nas literaturas galega e
portuguesa**

Vº e Pr.

Tese de Doutoramento presentada por M^a
Isabel Mociño González baixo a dirección
da Prof. Dra. Blanca-Ana Roig Rechou

Santiago de Compostela, abril 2011

AGRADECEMENTOS

Durante o tempo que durou esta investigación foron moitas as persoas e institucións que ofreceron a súa colaboración e facilitaron o árduo traballo de pescuda, documentación e reunión de materiais diversos, nalgúns casos de difícil acceso.

Entre as institucións cabe salientar o Instituto de Estudos da Criança, da Universidade do Minho, no que realicei unha estadía no ano 2005, agradecemento que personalizo nas figuras dos profesores Fernando Fraga de Azevedo, Sara Reis da Silva e Rui Ramos, extensíbel tamén á profesora da Universidade de Aveiro, Ana Margarida Ramos. Durante este período tamén quero facer expresa a miña débeda co persoal das bibliotecas da cidade de Braga pola colaboración e boa disposición, en especial da Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva e da Biblioteca Pública de Braga, onde contei coa inestimábel colaboración, sabedoría e bo humor do doutor Eduardo Pires de Oliveira, que non dubidou en recorrer a coñecidos, amigos e aos seus propios fondos para localizar documentación moi pertinente para esta tese.

Teño que manifestar tamén a gratitude pola excelente acollida da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, que a través do profesor José António Gomes me facilitou a pesquisa durante a miña estadía neste centro no ano 2006, tempo no que foi moi importante o contacto con materiais depositados na Biblioteca Almeida Garrett e a Biblioteca Pública Municipal do Porto, onde a amabilidade, colaboración e interese da doutora Maria Olivia Almeida posibilitou o acceso a interesantes datos para a investigación, chegando mesmo a facer envíos posteriores de documentos electrónicos e a localizar para iso obras descatalogadas e de moi difícil acceso.

Non podo deixar de recoñecer tamén o inestimábel apoio que me prestou a Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea durante os tres anos que nela permanecín como profesora lectora de Lingua, Literatura e Cultura galegas, especialmente pola dotación económica que para a participación e asistencia a

congresos, simposios e xornadas me concedeu en diferentes ocasións, contribuíndo ao labor de formación e información preciso para o desenvolvemento do traballo.

En Galicia foron moitas as bibliotecas, hemerotecas e centros de investigación nos que se localizou documentación, entre os que salientarei a Biblioteca Xeral, a de Ciencias de Educación e de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela, o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades e moi especialmente a Biblioteca Fundación Novacaixagalicia (antes Biblioteca Nova 33), na que agradezo expresamente o apoio que durante os anos que durou esta investigación me prestaron tanto o seu director, Pedro Lucas Domínguez, coma os incansábeis Álvaro Álvarez e Beatriz Prado.

A responsabilidade dunha boa dose de alento, motivación e folgos que durante os anos de traballo lograron manter a ilusión e interese nesta investigación correspóndelle á directora da tese, Blanca-Ana Roig Rechou, que cos seus consellos, orientacións e reiteradas lecturas contribuíu á mellora do resultado final, seguindo a evolución do traballo dende o proceso de xestación até a súa conclusión.

Por último, quero constatar e agradecer a comprensión, paciencia, apoio e permanente ánimo de toda a miña familia, en especial e por riba de todo, a Alex, que viviu máis de preto todo o proceso. Esta proximidade e implicación é compartida en boa medida polas miñas compañeiras e amigas, moitas veces convertidas nunha segunda familia, Eulalia Agrelo Costas, Adelina Guisande Couñago, Marta Neira Rodríguez, Mar Fernández Vázquez, Carmen Ferreira Boo, Esther de León Vilorio e máis recentemente Geovana Gentili, Vanessa Regina Ferreira da Silva e Mónica Álvarez Pérez. A todas elas a miña gratitude.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	9
II. MARCO TEÓRICO-METODOLÓXICO	17
II.1. Definición	20
II.2. Configuración e consolidación	37
II.2.1. Precedentes	38
II.2.2. Inicios da ficción científica	53
II.2.3. A “ <i>Golden Age</i> ”	63
II.2.4. A “ <i>New Wave</i> ”	69
II.2.5. O “ <i>Ciberpunk</i> ”	81
II.3. Presupostos teóricos	93
III. A FICCIÓN CIENTÍFICA NO POLISISTEMA LITERARIO PORTUGUÉS	127
III.1. A ficción científica na literatura institucionalizada	134
III.1.1. Os inicios	134
III.1.2. Configuración: dos anos trinta aos cincuenta	141
III.1.3. Asentamento e procura da canonización: década dos sesenta e setenta.....	149
III.1.4. Consolidación: década dos oitenta.....	162
III.1.5. Década dos noventa e primeiros anos do século XXI	181
III.1.6. Conclusións	223
III.2. A ficción científica na Literatura Infantil e Xuvenil	227
III.2.1. Os inicios	231
III.2.2. Proliferación: década dos oitenta.....	244
III.2.3. A década dos 90 e primeiros anos do século XXI	330
III.2.4. Conclusións	375

IV. A FICCIÓN CIENTÍFICA NO POLISISTEMA LITERARIO GALEGO	381
IV.1. A ficción científica na literatura institucionalizada	386
IV.1.1. Os inicios	386
IV.1.2. Configuración: década dos oitenta	396
IV.1.3. Década dos noventa e primeiros anos do século XXI	411
IV.1.4. Conclusións	448
IV.2. A ficción científica na Literatura Infantil e Xuvenil	451
IV.2.1. Os inicios: década dos oitenta	459
IV.2.2. Consolidación: década dos noventa e primeiros anos do século XXI	495
IV.2.3. Conclusións	643
V. ANÁLISE COMPARATIVA	651
V.1. Literatura institucionalizada	656
V.2. Literatura Infantil e Xuvenil	667
VI. CONCLUSIÓN XERAIS	683
VII. BIBLIOGRAFÍA	695
VII. 1. Bibliografía activa da literatura portuguesa	697
VII.1.1. Literatura institucionalizada	697
VII.1.2. Literatura institucionalizada traducida	701
VII.1.3. Literatura Infantil e Xuvenil	708
VII.1.4. Literatura Infantil e Xuvenil traducida	710
VII. 2. Bibliografía activa da literatura galega	714
VII.2.1. Literatura institucionalizada	714
VII.2.2. Literatura institucionalizada traducida	717
VII.2.3. Literatura Infantil e Xuvenil	717
VII.2.4. Literatura Infantil e Xuvenil traducida	721
VII.3. Bibliografía pasiva	724

I. INTRODUCCIÓN

No mes de xullo do ano 2006, con motivo de acceder ao Diploma de Estudos Avanzados, realicei un Traballo de Investigación Titorizado, dirixido pola Prof. Dra. Blanca-Ana Roig Rechou e inscrito no programa de doutoramento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela. O obxecto daquela investigación era facer unha primeira aproximación xeral á historia da ficción científica, na que se integrou un *corpus* básico de obras de potencial recepción infantil e xuvenil nos sistemas literarios portugués e galego. Non obstante, aspectos tan importantes como a produción de ficción científica da literatura institucionalizada, a tradución, as posíbeis correntes temáticas e formais e a análise do *corpus* non foran atendidos, de aí que sexan agora obxectivos desta tese de doutoramento.

Ben é certo que naquel traballo se puido xa comprobar que os paradigmas de investigación tradicionais no campo cultural e literario non eran suficientemente rendíbeis para o estudo da modalidade xenérica obxecto da investigación, por canto non prestaban atención a fenómenos que se consideraban marxinais desde o punto de vista da literatura canónica. Este motivo inclinounos cara ás propostas das teorías sistémicas e da literatura comparada pola súa concepción integral do fenómeno literario como parte do sistema cultural, coa Literatura Infantil e Xuvenil como unha expresión máis, e por favorecer a comparación na análise e evolución de ambos os polisistemas literarios obxecto de estudo, determinando as analoxías e diferenzas máis relevantes desta modalidade xenérica.

O marco xeral da investigación inscribese nas liñas marcadas pola Rede Temática de Investigación “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano/As Literaturas Infantís e Xuvenís do Marco Ibérico e Iberoamericano” (LIJMI/LIXMI), unha rede creada en 2004, que xurdiu a raíz da celebración do I Encontro de Investigadores de Literatura Infantil e Xuvenil do Marco Ibérico, que tivo lugar no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades por iniciativa da profesora Roig Rechou. Neste foro de debate participou un grupo de profesores universitarios dos ámbitos lingüísticos que constitúen o marco ibérico, é dicir, os espazos xeográficos, tanto insulares coma peninsulares, que integran os Estados español

e portugués, e no que se levou a cabo unha fonda reflexión sobre as debilidades e fortalezas da Literatura Infantil e Xuvenil dos distintos ámbitos, se marcaron liñas prioritarias de investigación e se debateron cuestións como a dos repertorios, a delimitación do canon e da presenza desta literatura nos currículos dos futuros mediadores, conscientes de pertenceren a unha área caracterizada polo intenso fluxo de intercambios socio-político-culturais que se deron ao longo da historia e que necesariamente incidiron na produción literaria dos distintos ámbitos lingüísticos. Estas liñas prioritarias de traballo vertebráronse ao redor de: Historia (periodización e xéneros, historia dos sistemas literarios, bibliografías e dicionarios, ilustración), Teoría e crítica (modelos teóricos, estudos de obras, xéneros e creadores, canon, tradución, imaxe, literatura de transmisión oral, tecnoloxías da información e a comunicación, ideoloxía e valores, edicións críticas), Literatura comparada (estudos comparatistas: estilos, xéneros e temas, relacións diacrónicas e sincrónicas, multiculturalismo) e Lectura (promoción e mediación lectoras, hábitos lectores, lectura da imaxe e cultura visual, formación do lector literario, aplicacións educativas da Literatura Infantil e Xuvenil). Liñas de investigación que asentan nas teorías literarias que conforman, nun sentido moi amplo, as disciplinas que integran os estudos literarios (Glifo, 1998: 291).

Polo tanto, integrado nos eixos marcados polos membros de LIJMI/LIXMI, este estudo aborda, desde unha perspectiva comparatista, a ficción científica como unha modalidade xenérica máis nos polisistemas portugués e galego a partir das metodoloxías propostas pola teoría dos polisistemas e a literatura comparada, tentando responder á necesidade de ir cubrindo baleiros e liñas deficitarias no estudo da Literatura Infantil e Xuvenil. É por iso que o *corpus* central desta tese está constituído polos textos de potencial recepción infantil e xuvenil, aínda que tamén se atende de modo máis sucinto á produción dirixida ao público adulto, por parecernos significativa a comparación entre ambos sistemas.

Aínda que a ficción científica foi considerada durante moito tempo unha produción marxinal e ignorada polos estudos académicos, progresivamente foi adquirindo un maior respecto e recoñecemento e mesmo exerceu unha notábel influencia sobre a literatura posmoderna (Glifo, 1998: 317). Un aspecto significativo é o feito de que autores considerados clásicos universais e contemporáneos, que practicaron outros xéneros literarios, cultivaron esta modalidade e contribuíron a situar os seus produtos de ficción científica no centro do canon. Por iso, desde o convencemento de que nos sistemas a comparar unha parte da produción de ficción científica logrou

situarse no centro do canon, innovar repertorios e despertar o interese de creadores consolidados, marcamos como obxectivos xerais deste traballo:

1. Determinar de modo amplo e contrastivo os produtos que responden ás características que definen a modalidade xenérica denominada ficción científica en lingua portuguesa e galega, é dicir, tanto a produción orixinal en cada unha destas linguas, coma a traducida a elas, e tanto a dirixida ao público adulto, coma ao infantil e xuvenil. Para iso centrámonos fundamentalmente na ficción científica como fenómeno literario, aínda que somos conscientes de que esta é unha das múltiples manifestacións da creación artística nas que se ten plasmado esta modalidade, que ao longo do século XX acadou unha ampla presenza en expresións como o cinema, a televisión e a banda deseñada, entre outras, ás que aludiremos puntualmente para nos referir á incidencia que estas expresións puideron ter sobre a recepción e mediación destes produtos literarios na sociedade.

2. Estabelecer desde o punto de vista diacrónico cómo se configurou a narrativa de ficción científica nos polisistemas portugués e galego, determinando as principais etapas de desenvolvemento desta produción e deténdonos naquelas obras que marcaron a súa evolución ao longo, fundamentalmente, do século XX, aínda que sen esquecer tampouco os antecedentes máis remotos e as liñas que se perfilan como prioritarias nos últimos anos.

3. Estabelecer e describir as principais correntes temáticas que se deron en cada período nos polisistemas a comparar, observando as perspectivas adoptadas, os diálogos intertextuais e a adaptación destas temáticas ao contexto portugués e galego, con especial atención ao emprego de elementos de carácter identitario. Téntase deste xeito abordar a produción portuguesa e galega analizada desde unha tipoloxía que favoreza a sistematización e comparación, revelando as principais tendencias que tiveron lugar na ficción científica, unha modalidade xenérica caracterizada pola heteroxeneidade e a súa estreita vinculación ao devir histórico da sociedade na que se produce e á que se dirixe.

O obxectivo específico é analizar pormenorizadamente a produción de ficción científica dirixida ao lectorado infantil e xuvenil, obxecto central do traballo, para ver cómo se introduciron nesta produción os trazos propios da modalidade xenérica na que se inscriben, que relación manteñen co fantástico en xeral e co mítico e máxico en particular, como se levou a cabo a súa adecuación ao lectorado agardado, así como a incidencia nesta produción dos factores e axentes involucrados no sistema literario,

como as institucións, a mediación e tamén a recepción, que servirán de elementos de comparación entre ambos sistemas a estudar. Do mesmo modo, tamén se atenderá á evolución da tradución e o seu funcionamento como elemento repertorial dentro da Literatura Infantil e Xuvenil, para ver se cubriu baleiros ou iniciou vías transitadas posteriormente polos produtores de cada un dos sistemas obxecto de estudo, tendo en conta o proceso histórico e o momento no que xurdiron os transvases en cada un deles. Todos estes elementos propiciarán a determinación das analoxías e diferenzas máis significativas entre a Literatura Infantil e Xuvenil de ficción científica portuguesa e galega.

Para o desenvolvemento do traballo, no **primeiro capítulo** establécese o marco teórico-metodolóxico, no que se dá conta dalgunhas das definicións da ficción científica, das polémicas sobre a súa denominación e das discusións sobre a súa adecuación aos gustos e necesidades do lectorado máis novo. A continuación faise un amplo repaso pola configuración da ficción científica como modalidade xenérica diferenciada, desde os precedentes máis remotos até as últimas tendencias, prestando atención aos principais axentes que contribuíron á súa configuración como un tipo de literatura plenamente diferenciada dentro da tendencia fantástica. Deste modo, aténdese á produción que desde finais do século XIX e ao longo do século XX se deu en Europa e nos Estados Unidos, a cal configurou o repertorio de referencia da ficción científica universal, que exerceu unha grande influencia na produción que se estuda. Abórdanse as principais etapas marcadas pola crítica e algúns dos creadores actualmente considerados clásicos universais, por ofrecerem produtos literarios que abriron novas tendencias e correntes ao trataren os avances científicos e técnicos do seu tempo e as súas repercusións na sociedade (presente e futura). Unha perspectiva que os situou nun plano diferente da tendencia predominante e que demostrou co paso do tempo que contribuíron á formación dunha literatura moderna e innovadora, na que a preocupación polos efectos dos avances científicos e tecnolóxicos na sociedade foi o seu elemento central.

O percorrido pola evolución histórica conclúe cunha proposta tipolóxica xeral, na que prima o carácter temático, pero que nos permitirá unha sistematización inicial da produción da ficción científica portuguesa e galega, que sen dúbida terá que ser retomada e perfilada en estudos posteriores. Este apartado péchase cuns presupostos teóricos, nos que se explicitan as teorías literarias que serven de base ao traballo e nos

que se xustifica a elección dos conceptos máis relevantes para a investigación, argumentando a súa elección e pertinencia para a consecución dos obxectivos marcados.

O **segundo capítulo** céntrase no estudo da ficción científica no polisistema portugués, no que se ofrece o marco xeral de desenvolvemento desta produción dentro dos repertorios da literatura institucionalizada e cun tratamento moito máis pormenorizado da produción dirixida ao público infantil e xuvenil, obxecto central do traballo. Para levar a cabo o estudo organizamos a produción por décadas, por considerar esta periodización máis esclarecedora para o tratamento e comparación posterior dos resultados, malia a súa incuestionábel artificiosidade. Estes mesmos parámetros son os empregados no **terceiro capítulo**, que se centra no polisistema literario galego.

No **cuarto capítulo** realízanse as aplicacións comparadas entre ambos polisistemas, co propósito de poñer de relevo as principais semellanzas e diferenzas que se observan en cada caso e atendendo os axentes e factores que interveñen no feito literario. Péchase esta investigación coas **conclusiones** de carácter xeral e a **bibliografía activa e pasiva** empregada.

O fin deste traballo é demostrar que malia a localización na marxe do sistema literario dunha parte da produción de ficción científica, considerada como unha subliteratura, estamos ante unha modalidade xenérica que se converteu ao longo do século XX en espazo privilexiado de interferencias, interaccións e coincidencias propias, que demostran que a literatura é plural, que hai outras maneiras de escribir, que a literatura non é absoluta, senón prácticas diferentes nas que a unidade non se dá agás en certas circunstancias.

Para rematar esta “Introdución” non quero deixar de facer unha referencia a que pode semellar que se presta máis atención ao polisistema literario galego, malia tentar manter un equilibrio ponderado e a obxectividade. Non obstante, na perspectiva adoptada incide o feito de que a situación de partida é o polisistema literario galego, ao que pertencemos, e, polo tanto, esta posición incide no coñecemento e dominio dos axentes e factores que actúan sobre a produción de ficción científica, en ocasións por proximidade e noutras por accesibilidade. Tamén se considera oportuno sinalar que ao longo do traballo todas as referencias serán abreviadas e remiten ao apartado final da bibliografía activa e pasiva, que responde á propia estrutura do traballo, é dicir, relaciónase primeiro a bibliografía activa do polisistema portugués, logo do galego e, finalmente, a bibliografía pasiva, sempre por rigorosa orde alfabética.

II. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Como é obvio, pero aínda nos insiste Itamar Even-Zohar, toda investigación precisa establecer as normas, pautas ou leis que regulan e determinan o seu obxecto de estudo. Por iso comezamos este traballo facendo un repaso xeral a algunhas das definicións que se teñen proposto sobre a ficción científica, observando os enfoques e problemas que detectamos en cada caso e, á vista de todas elas, propoñemos a que vai servir de referencia para esta tese.

A seguir e unha vez establecida a definición, deterémonos no proceso de configuración e consolidación desta modalidade xenérica, que evolucionou con gran rapidez probablemente debido á súa situación periférica, afastada das normas que rexon no centro do sistema. Unha posición na que sufriu moitas contaminacións e mesmo presións, aínda que posibelmente menos que outras modalidades literarias situadas máis próximas ao centro e, polo tanto, con menor flexibilidade no desenvolvemento.

Por outra parte, non se pode esquecer a estreita relación da ficción científica coa evolución da sociedade, que explica o cambio de perspectivas ante os avances científicos e técnicos, así como a análise das consecuencias que se van producindo no sistema social. Unha evolución constante, que de seguro incidiu na falta dunha definición aceptada maioritariamente para esta literatura e propiciou a súa consideración como unha produción carente de calidade, máis apropiada para o entretemento e o lecer.

Unha vez definido o obxecto de estudo consideramos preciso especificar os presupostos teóricos elixidos para acometer a análise do corpus que conforma a ficción científica en Portugal e Galicia e a súa comparación. Pechamos este capítulo, polo tanto, cos presupostos teóricos que tomamos como base para a análise e que son os achegados pola literatura comparada ou o estudo comparativo da literatura e a teoría dos polisistemas, metodoloxías que teñen en conta o complexo sistema de relacións que se establecen na literatura, concibida como un fenómeno semiótico máis, pois consideramos acaída para este traballo a adopción dunha perspectiva conceptual ampla da literatura.

II.1. DEFINICIÓN

Unha hipótese que se ten barallado como causa da falta dunha definición amplamente asentada e aceptada da ficción científica é o feito de que contén en si mesma unha forte contradición, ao unir dous termos aparentemente opostos: ficción, asociada á liberdade e á non verdade, ao falso ou, cando menos, non verdadeiro; e ciencia, que implica o rigor e os enunciados verdadeiros, unha impropiedade semántica, na que “una palabra tería a ver com a objetividade, com o conhecimento sistematizado, com os fatos e, em última análise, com a verdade, enquanto que a outra significa ‘algo que é forjado ou imaginado’” (Schoereder, 1986: 7). Sexa pola contradición interna ou non, establecer de modo claro e conciso qué se entende por ficción científica é iniciar un longo camiño de diverxencias, matices, parcialidades e mesmo posicións encontradas, que reflicten, por un lado, a indeterminación do obxecto de estudo, dada a súa constante mudanza e, polo outro, a falta dunha atención crítica que teña fixado o concepto, aspecto que se acentúa nos polisistemas portugués e galego, aínda que é extensíbel a outros polisistemas próximos, como pode ser o español.

Esta falta de estudos teóricos e a práctica ausencia desta produción en manuais e textos de crítica académica obríganos a achegarnos a propostas de estudiosos doutros contextos, en ocasións creadores ou afeccionados desta modalidade xenérica, que nos permitan definir o noso obxecto de estudo, para logo analizar as particularidades propias de cada polisistema literario. Neste percorrido cinguímonos a un criterio cronolóxico e de perspectiva, o que permitirá observar a evolución das diferentes propostas até confluír nunha propia que servirá de punto de partida para o traballo.

Un dos pioneiros no estudo da ficción científica no marco ibérico foi Juan Ignacio Ferreras (1972), que a concibe como un sistema de crítica e de resposta aos enormes cambios producidos nos dous últimos séculos e como unha literatura revolucionaria, que é unha evolución natural do romanticismo. Denuncia a falta de estudos como a causa fundamental da inexistencia dunha definición asentada e salienta a gran diverxencia de criterios entre as poucas reflexións críticas que se detiveron no seu estudo.

A indefinición da ficción científica mantívose até a actualidade e mesmo chegou a parecer que se asentara a idea de que tal definición era imposíbel, como manifestou

Miquel Barceló (1990; 2009), quen considera que os especialistas que atenderon esta modalidade xenérica chegaron ao común acordo de que non existe unha definición satisfactoria, pois “no hay definición posible para la ciencia ficción”. Barceló considera que calquera definición que se propoña non recollerá todas as súas manifestacións, porque entende que non existen límites precisos para a temática e os enfoques que emprega, dada a falta de restricións temporais e espaciais destas narracións (Barceló, 1990; 2004b). Por outra parte, mantén que a referencia ao cambio, ás posibilidades distintas é sempre a esencia da mellor ficción científica, porque, seguindo ao escritor Neal Stephenson, o enfoque básico desta literatura reside no convencemento de que as cousas poderían ter sido diferentes, que este é un dos mundos posíbeis e que desde a perspectiva dun visitante extraterrestre este sería un mundo de ficción científica. Polo tanto, para Barceló (2004b) na ficción científica predomina o aspecto especulativo, o que algúns denominaron o “condicional contrafáctico”, unha hipótese que rompe cos feitos coñecidos para especular con opcións alternativas.

Desde o noso punto de vista, calquera definición resulta sempre xeral e imprecisa, dada a constante evolución que experimenta a literatura e as súas diversas manifestacións. Un dos índices de que tal definición é posíbel é a propia negación dela, pois en todos os casos se establecen criterios de qué produtos pertencen á ficción científica e cales se desbotan. É neste convencemento no que se basea a idea de que esta indeterminación só se debe á práctica inexistencia de estudos amplos e rigorosos, nos que se trate a ficción científica coa mesma consideración que calquera outra manifestación literaria.

Unha das consecuencias da resistencia a propoñer unha definición clara e concisa foi que en moitos casos se optou por definir a ficción científica por oposición a outras modalidades, recurso empregado polo propio Juan Ignacio Ferreras (1972), quen explica que a ficción científica se diferencia da novela científica por non ter unha fe cega na ciencia e no progreso; da novela de terror, por presentar unha estrutura explicativa que introduce a problemática e sitúa as condicións do mundo que se recrea; da novela de anticipación política, por non atacar un sistema político en defensa doutro¹; da novela de viaxes interplanetarias, por non presentar un dualismo moral no que se defende o establecido, senón que trata fundamentalmente de destruír a sociedade actual e construír un novo universo; e, por último, da novela fantástica, por recoller calquera

¹ Pon como exemplo o caso da ficción científica norteamericana, a cal, malia atacar o sistema capitalista, non por iso defende o socialista.

tema e ofrecer unha nova visión do mundo, por non ser unha literatura de evasión e por facer pensar o lectorado e abordar relacións da sociedade de cada momento. Unha forma de definición, por exclusión ou oposición, que en realidade é un repaso ás diferentes tendencias e correntes temáticas e formais que coñeceu a ficción científica, de modo que Ferreras demostra entender esta modalidade de forma moi restritiva, cinguíndoa a aquela ficción narrativa na que a ciencia e a visión racionalista ten un gran peso, mentres que as outras variantes (que moitas veces se teñen denominado subxéneros da ficción científica) as sitúa en igualdade de condicións, pero non formando parte da ficción científica propiamente dita.

Nesta liña conceptual de marcado carácter reduccionista tamén se sitúa José María Bardavío (1977), ao considerala unha mutación da novela de aventuras, na que se propón a conquista do espazo. Deste modo, refírese unicamente á temática das viaxes e aventuras interplanetarias, caracterizadoras dunha corrente temática que predominou en diferentes momentos, pero que non é senón unha manifestación máis desta ampla e diversa expresión literaria, como iremos vendo.

Fronte a estas consideracións que cremos moi limitadas, xurdiron outras propostas nas que se observa a posición inversa. É o caso da recorrentemente citada definición do escritor e crítico Norman Spinrad, quen afirmou que “ciencia ficción es todo aquello que los editores publican bajo la etiqueta de ciencia ficción” (Barceló, 1990: 31; Sánchez e Gallego, 2008: 1). Parécenos que esta proposta non pode ser válida como definición, dado que só se ten en conta a decisión dun axente literario, un dos produtores, o editor, moitas veces fundamentada en intereses particulares ou de mercado, ignorando a propia natureza do produto literario, que queda deste modo marxinalizada.

Máis coherente semella a proposta de Christian Grenier (1972), quen define este tipo de narracións pola posición que adopta o autor ao dar libre curso á súa imaxinación, apoiándose nos progresos da ciencia e as súas posibilidades de descubrimento. Tamén afirma, seguindo a Kinsley Amis, que desde o punto de vista formal e temático son textos en prosa que tratan unha situación que non podería presentarse no mundo que coñecemos, aínda que a súa existencia se fundamenta sobre a hipótese dunha innovación calquera, de orixe humana ou extraterrestre, no dominio da ciencia ou da tecnoloxía, e mesmo no da pseudo-ciencia ou pseudo-tecnoloxía. O propio Grenier (1972) resalta que o aspecto da innovación é o que marca a diferenza entre a ficción científica e a novela tradicional.

Perspectiva moi semellante é a de Robert Caillois (1970), para quen falar de ficción científica supón referirse a textos que pertencen a un dos tres grandes *xéneros*² da literatura fantástica, nos que tamén sitúa os contos de fadas e as narracións fantásticas ou historias de fantasmas. Considera Caillois que no século XX o fantástico (entendido como a presenza dun elemento sobrenatural que rompe a estabilidade dun mundo no que até ese momento rexían leis inmutábeis) foi substituído polas propostas da ficción científica, nas que a ciencia e os avances permiten unha apertura a calquera posibilidade de mudanza e cambio. Polo tanto, para Caillois estes tres *xéneros* están cronoloxicamente determinados, seguindo unha correlación temporal: primeiro foron os contos de fadas, despois xurdiron as historias de fantasmas e, por último, a ficción científica. Atribúelles unha función semellante na historia da literatura, na que se foron superpoñendo e convivindo, dado que:

...lo fantástico es posterior al cuento de hadas, y por así decirlo, lo reemplaza. [La ciencia ficción] No podía surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros (Caillois, 1970: 11).

Outra proposta de interese para este traballo é a de Darko Suvin (1984), quen considera a ficción científica como un *xénero* literario, cuxas condicións necesarias e suficientes son a presenza e a interacción do estrañamento (en clara oposición ao carácter realista e ao empírico) e a cognición, e cuxo recurso formal máis importante é un marco imaxinativo distinto do ambiente empírico do autor. Desde un punto de vista máis pragmático, Suvin (1984), ao igual que posteriormente Isaac Asimov (1986), considera que as obras desta modalidade teñen un gran valor educativo porque estimulan a curiosidade e o desexo de saber, un aspecto que tamén aborda Antonio Scacco (1988) ao salientar o valor pedagóxico e a capacidade educativa da ficción científica, posturas que tentan poñer en valor uns produtos condenados á marxinalidade e á desconfianza dalgúns consumidores.

Cinguíndonos ao marco ibérico e froito do crecente interese por esta literatura, José Santandré (1983: 26) salienta o valor especulativo, ao considerar a ficción

² Preferimos falar de tendencias e correntes, deixando o concepto de “xénero” para referímonos á denominación canónica (narrativa, poesía, teatro e ensaio).

científica como “a literatura da hipótese, a ficção do se³; mas uma hipótese avançada no quadro último da metodologia científica e desenvolvida de modo coerente –esta a grande fronteira entre a FC e o Fantástico”. A coherencia no tratamento dos elementos científicos tamén está presente na definición de João Barreiros (1997: 566-570), quen considera que é “un género literário que trata quase exclusivamente do impacte da ciência e da tecnologia numa sociedade localizada num futuro próximo ou distante”. A referencia ao cambio e ás distintas posibilidades é a esencia da ficción científica para Miquel Barceló (2004a), quen considera que:

la ciencia ficción es, pues, una narrativa eminentemente especulativa que junto a nuevas alternativas en el mundo de las ideas, incorpora, además, el llamado “sentido de la maravilla”, la inevitable sorpresa del lector ante los nuevos mundos, personajes y sociedades que la ciencia ficción propone (Barceló, 2004a: 58-59).

A medida que aumentaron os estudos, obsérvase que as propostas son cada vez máis concretas e aglutinadoras, como a de Andrés Ibáñez (2001), quen define a ficción científica como unha rama da literatura fantástica, cuxo tema específico é o mundo do futuro e na que diferencia dúas claras etapas: a produción dos últimos anos do século XIX e primeiros do XX, que denomina “ciencia ficción clásica”, e a produción posterior. Caracteriza a primeira por estar chea de explicacións e especulacións científicas e ser moi enxeñosa e inxenua, mentres que a segunda se percibe como máis científica e racional.

É de interese pola perspectiva novidosa adoptada a proposta de Antonio David Vizcaíno Gómez (2003), que presta atención a un elemento pouco atendido pero de gran relevancia ao longo do século XX, como é o cinema, aspecto fundamental na difusión de moitas propostas literarias, como iremos marcando máis adiante. Vizcaíno Gómez (2003) parte desta dobre dimensión, literaria e cinematográfica, caracterizándoa pola súa vocación de mostrar cómo será o futuro a través dos máis variados adiantos tecnolóxicos, ademais de que tenta plasmar nos seus argumentos as innovacións máis recentes, que en moitos casos non son aínda de coñecemento xeral. Tamén incide no feito de que estamos ante un “género genuinamente contemporáneo, y por lo tanto su evolución está marcada por los acontecimientos políticos, económicos y científicos del mundo moderno” (Vizcaíno Gómez, 2003: 23).

³ A negriña é do autor.

O poder de cambio e transformación, en consonancia cos acontecementos sociais, é un aspecto no que insisten Eduardo Gallego e Guillem Sánchez (2003), que definen a ficción científica como:

un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional (Gallego e Sánchez, 2003: 17).

Amparándose en cuestións de carácter temático, Lola Robles (2003 e 2004) salienta que esta modalidade narrativa abrangue un conxunto demasiado amplo e heteroxéneo de obras nas que se fai: “Anticipación del porvenir, ficción especulativa no solo sobre ese futuro –en su desarrollo científico y tecnológico, pero también político, social, humano– sino sobre otros mundos, otras dimensiones de la realidad”⁴.

Desde unha perspectiva máis próxima á recepción, João Seixas establece que a ficción científica é a “forma como a humanidade percebe e interpreta o mundo e, acima de tudo, se relaciona com o espaço e o tempo”⁵ (Ribeiro, 2006), o que obriga ao lectorado a que “cuestione as comuns percepções do que é ou não verdadeiro e que leve a cabo a dissecação de preconceitos. Porque o jogo essencial da FC é o jogo ontológico do real” (Ribeiro, 2006). Unha perspectiva moi próxima á de Jorge Candeias, quen establece unha diferenza entre o fantástico e a ficción científica, que consiste en que:

a FC é aquela forma de literatura de construção realista que respeita os conhecimentos científicos contemporâneos por forma a criar mundos imaginários credíveis e coerentes e é a utilização da ciência contemporânea como ponto de partida ou elemento básico que serve de diferenciação (Ribeiro, 2006).

Nesta diferenciación insiste tamén Rosário Monteiro, á vez que salienta que a oposición entre ficción científica e fantástico é unha cuestión da natureza do mundo creado, pois o:

mundo fantástico não tem de ser baseado na realidade, nem as suas regras, aceitando explicações e seres de carácter mágico ou sobrenatural. Já a FC

⁴ En <<http://axxon.com.ar/rev/141/c-141Ensayo.htm>> (consultado agosto 2009).

⁵ En <www.editonweb.com/Noticias/NoticiasDetalhe.aspx?nid=426&editoria3> (consultada o 23/06/2007).

assenta na extrapolação a partir de conhecimentos “científicos” e tecnológicos. Assim, toda a ficção científica tende a definir ou profetizar um futuro mais ou menos longínquo (Ribeiro, 2006).

O carácter de modernidade e de hipóteses científicas, complementase na definición de José Manuel Mota (2006) coa natureza moderna deste fenómeno, pero tamén co carácter marxinal dunha parte da súa produción e coa superación dos límites entre a ciencia e as humanidades que logran as obras de maior calidade, polo que define a ficción científica como:

um fenómeno moderno, nascido no tempo e do tempo em que a ciência, sob a forma de tecnologia, invadiu o quotidiano. Não um género maior, muitas vezes uma subliteratura, ou simplesmente lixo cultural, mas, nas suas manifestações mais conseguidas, capaz de transpor a barreira entre “as duas culturas”, a das humanidades e a científico-tecnológica (Mota, 2006: 146).

Incidindo no carácter prospectivo, Ieda Tucherman (2004) considera que esta literatura serviu desde o seu nacemento para “pensar e mesmo antecipar as consecuencias sociais, políticas e psicológicas provocadas por este novo desenvolvemento técnico-científico”⁶ e salienta que as narrativas de ficción científica ofrecen aos críticos da cultura outras inspiracións,

especialmente o cuestionamento das fronteiras entre a subjectividade, a tecnociência e as posibilidades de experiencias espaço-temporais, assim como importantes antecipações, sobre as questões que hoje precisamos enfrentar, já que nosso ambiente é efetivamente dominado pela técnica que é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do nosso presente e o agente da passagem do nosso ontem ao nosso amanhã (Tucherman, 2004)⁷.

En xeral, todas estas definicións inciden na necesidade de estudos historiográficos que fixen o obxecto de estudo, a súa evolución e as normas que o delimitan como repertorio diferenciado, como demostra o feito de que na maior parte dos casos se trata de artigos ou referencias parciais dentro de traballos máis amplos, nos que se tentan establecer as particularidades desta literatura en función do marco temporal seleccionado.

A falta de sistematización e atención crítica probabelmente sexa debida á situación periférica desta produción dentro dos sistemas literarios (especialmente no

⁶ En <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>> (consultada o 20/11/2010).

⁷ *Ibidem*.

caso do portugués e galego), de aí que reflexións como as de Biagio D'Angelo (2008), consciente desta situación marxinal, incidan en que o:

papel da ficção científica está, efectivamente, longe de um mero entretenimento burgués e de um produto de uma cultura depreciativamente definida como “cultura de massas”. Na literatura “sci-fi” o escritor disfarça-se de filósofo para procurar novas e extraordinárias fontes de energia que discutem tanto o valor do mais além, quanto a ameaça de um presente sem sentido⁸.

Cando xa este traballo estaba practicamente pechado viu a luz unha obra novidosa por canto vén cubrir un baleiro nos estudos da ficción científica, ao ofrecer unha sistematización e tipoloxías, como é *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo* (2010), de Fernando Ángel Moreno, un traballo no que prima o afán claramente divulgativo e a vontade de achegarse a esta literatura desde parámetros netamente estéticos, desbotando tópicos e perspectivas manidas. Sitúase esta produción nun marco xeral e abórdanse os factores que incidiron na súa recepción, tanto os de carácter social, coma críticos, que destacaron máis a vertente lúdica e de entretemento, baseados no subxectivismo e os comentarios impresionistas, os cales se detiveron en cuestións como o suposto carácter profético da ficción científica e a súa perda de actualidade. Deféndese desde amplos fundamentos teóricos a especificidade da ficción científica como xénero diferente, xustifícase a necesidade dunha poética e retórica do prospectivo e a súa aplicación, que desemboca nunha tipoloxía baseada en tres eixos: o tempo, o espazo e os personaxes, aínda que desde o noso punto de vista se establecen subdivisións tan pormenorizadas que son pouco rendíbeis en sistemas literarios cunha produción reducida, como pode ser o caso dos estudados neste traballo. Por outra parte resulta sorprendente a sucinta definición que ofrece, na que a ficción científica se concibe como: “Género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales” (Ángel Moreno, 2010: 107).

Seguindo con aspectos problemáticos asociados á ficción científica, obsérvase que foron numerosos os estudiosos que dun modo ou outro prestaron atención á produción dirixida ao receptor infantil e xuvenil, incidindo na maior parte dos casos na súa baixa consideración, pero tamén na súa rendibilidade como literatura de grande estímulo para un público entre o que acadou un alto índice de lectura, que mesmo

⁸ En <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>> (consultada o 23/03/2010).

consumiu produtos non pensados en primeira instancia para el, obras denominadas por Zohar Shavit (1980-1981, 2003: 99) “ambivalentes”, é dicir, textos que sincronicamente manteñen un estatuto ambivalente no polisistema literario, ao pertenceren a máis dun sistema e polo que, consecuentemente, son lidos de xeito sincrónico de modo diferente. Neste sentido tamén chama a atención o feito de que non se ofrecen definicións, senón que se reflexiona sobre as vantaxes ou inconvenientes que pode representar esta literatura para os máis novos, así como as posíbeis causas da súa marxinalidade.

Entre os autores pioneiros que denunciaron a consideración da ficción científica como unha modalidade marxinal atópase Christian Grenier (1972), creador e crítico de ficción científica, que reclamou unha maior atención para esta produción e salientou, igual que Jacques Sadoul (1975), o amplo sector de público mozo que gustaba de ler esta produción, por crer que:

nuestra civilización industrial de consumo no responde en absoluto a las necesidades de las personas y, más especialmente, a las de los jóvenes que no han tenido aún tiempo de resignarse o de adaptarse y que, por ello, buscan un derivativo, un nuevo camino hacia el que mirar. Este camino se lo ofrece, en el plano intelectual, la ciencia ficción, y por eso la lee un número de jóvenes cada vez más abundante; por eso también –lo creo firmemente– acudirá a ella en los años próximos un número cada vez más nutrido de nuevos autores (Sadoul, 1975: 327).

Entre as diversas hipóteses que se teñen barallado como causa da consideración marxinal da ficción científica sitúase o feito de que a produción dun dos autores fundacionais, Jules Verne, viu a luz en *Le Magasin d'Éducation et Récréation*, unha revista pensada para toda a familia que lían tamén os rapaces e aos que se dirixían moitos dos textos da publicación, recompilados en formato libro para seren destinados como agasallo aos máis novos polo Nadal. Por outra parte, tense sinalado o feito de que nas novelas de Verne predominen personaxes cunha “esquematización simple de máis e empexuizada por un pintoresquismo fácil e nada crítico” (Roig Rechou, 1996: 224), polo que é “probable que esta simplificación dos personaxes fixera a estes máis asequibles ó público xuvenil”, un tipo de receptor que no final do século XIX lía tanto as obras do autor francés coma as dos seus imitadores, feito que nos anos sesenta do século XX se constataba que seguía vixente (Grenier, 1972).

Isabel Meireles (1978: 354) atribúe ao feito de que Jules Verne fose considerado un autor para nenos e adolescentes como determinante de que “também todos os autores

que quisessem escrever antecipação, viagens extraordinárias ou outras extravagâncias tinham de ser escritores infantis”. Non obstante, o cambio de paradigma nos estudos teóricos fixo que tanto a obra de Jules Verne, coma a propia Literatura Infantil e Xuvenil, fosen estudadas desde parámetros críticos rigorosos e, como apuntan Scholes e Rabkin (1982: 20):

Verne se convirtió en el primer autor de ciencia ficción que ganó una fortuna con sus libros. Solo por esto ya merecería ser recordado, pero además sus obras han sobrevivido, durante cierto tiempo en calidad de libros infantiles, aunque ultimamente hayan sido redescubiertas y estudiadas con rigor por críticos tan influyentes en su propio país como Michel Butor y Roland Barthes.

Aínda así atópanse comentarios que deixan sentir a infravaloración que se deu cara á ficción científica e tamén cara á literatura dirixida aos máis novos en autores como Fernando Martínez de la Hidalga (2002), quen no seu afán por destacar a importancia da produción dirixida ao público adulto, especialmente a partir de grandes clásicos como Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Clifford D. Simak e Robert Heinlein, afirma que:

gracias a ellos esa imagen de novelas de marcianitos, de aventuras inverosímiles en planetas absurdos, de disparates científicos y de invasiones de monstruos alienígenas *más aptas para mentes adolescentes*⁹ y lectores de escasa cultura, se fue poco a poco rompiendo (Martínez de la Hidalga, 2002: 13).

Esta marxinalidade da Literatura Infantil e Xuvenil (e con ela a propia ficción científica dirixida a este lectorado) explícase tamén, segundo Blanca-Ana Roig Rechou (1996: 15), polo feito de que “os libros con destinatario infantil comportaron, durante moito tempo, a consideración de algo menor, dun mero instrumento” pois, apoiándose en Carmen Bravo Villasante, considera que:

influyó moito nesta opinión, tan xeneralizada, o feito de que ata ben entrado o século XIX, a literatura infantil non pasou a cobrar categoría estética e validez como obra de arte. A causa fundamental desta desconsideración cara ós libros escritos para nenos, agás raras excepcións, naceu de que estes libros xurdían máis dunha necesidade social ca dunha preocupación polo posible receptor (Roig Rechou, 1996: 15-16).

⁹ A cursiva é nosa.

O desprestixio da ficción científica dirixida á infancia e mocidade foi cuestionado por críticos como Marc Soriano (1975), que destaca que esta literatura é unha forma de achegarlle información precisa, viva e inmediatamente asimilábel sobre a ciencia e os avances científicos a este lectorado, unha forma de vulgarización que ten o mérito de loitar contra a separación entre científicos e literatos, a cal lembra que o coñecemento humano é necesariamente interdisciplinar e que as perspectivas do máis distante é unha forma de favorecer a reflexión sobre a historia e sobre o tempo.

Do mesmo modo, Jacqueline Held (1981) considera que a ficción científica pode ser un extraordinario instrumento para desbloquear o imaxinario tanto no nivel do pensamento coma no da linguaxe, para romper algúns clixés, loitar contra o maniqueísmo e a xustificación da violencia no conto e na literatura tradicional infantil, provocando a reflexión sobre un mesmo e sobre a sociedade, aspecto esencial ao referirse ao receptor infantil¹⁰. Por iso pensa que “no existen en absoluto temas ‘tabú’ y que el niño se apasiona por los temas importantes y graves cuando son abordados de una manera que logra conmoverlo” (Held, 1981: 129). Esta idea xa estaba presente na argumentación de Christian Grenier (1972: 56), quen considera que:

les jeunes ont un besoin légitime de rêve. Après les contes dont l’irréel est lui aussi connu et admis d’emblée, la SF offre aux enfants une littérature saine qui, si elle est de bonne qualité, peut leur ouvrir l’esprit, les amener plus tard à apprécier un genre difficile et formateur (...) Si cette littérature n’est plus considérée comme un jeu, elle n’est pas pour autant fermée à la jeunesse qui peut y puiser nombre d’enseignements et de joies.

Valoracións moi semellantes foron feitas por Maria Lúcia Amaral (1971: 106) para o ámbito brasileiro, ao asegurar que a ficción científica “é uma literatura renovada, de acôrdo com os interesses atuais da criança e do jovem cujos olhos estão fixados no cosmos”, malia que constata que os creadores de produtos infantís e xuvenís aínda non tiñan cultivado esta modalidade narrativa coa suficiente frecuencia. Opinión que comparte, no caso español, Mercedes Gómez del Manzano (1987: 16), quen apunta que, de modo xeral, esta modalidade narrativa se tiña convertido nun “boom” internacional, aínda que arraigara pouco na literatura dirixida aos máis novos. De feito, ofrece unha

¹⁰ É de especial interese para o noso traballo o capítulo titulado “Lo fantástico y la ciencia-ficción”, pp. 112-129.

serie de títulos¹¹ que considera representativos na Literatura Infantil e Xuvenil castelá e destaca que non responden con nitidez ás características propias da ficción científica, pois aparecen mesturadas con certos trazos do marabilloso e con bastantes notas do fantástico. Tamén admite que é necesario dosificar os elementos que integran a ficción científica, co fin de que o neno ante o conto se dea cita cos elementos que o capacitan para desencadear os procesos asociativos e de creatividade, pois debe ir profundando nas dúas lecturas da ficción científica: a lectura da realidade simbolizada e a lectura da fantasía simbólica.

As fronteiras difusas entre a fantasía e a ficción científica é un aspecto sobre o que tamén chama a atención Teresa Colomer (1999), que se detén nalgúñas das múltiples posibilidades temáticas da ficción científica, nas que destaca que pode englobar desde aventuras situadas no espazo até a especulación imaxinativa, ben do tipo “que pasaría se...”, aplicada a novos inventos, a novos seres ou á creación utópica de mundos completos. Nesta literatura, que cualifica como “narración fantástica que explota perspectivas imaginativas de la ciencia moderna” (Colomer, 1999: 139), observa que nos produtos dirixidos aos máis novos os trazos propios da ficción científica se mesturan habitualmente con elementos máxicos, dando como resultado “híbridos”, a medio camiño entre o marabilloso e a ficción científica. Detéctase así unha nova dificultade, moi habitual nas obras dirixidas ao lectorado máis novo, que evidencia que a fronteira entre a ficción científica e as narracións eminentemente fantásticas é moi difusa, do mesmo xeito que os temas tratados son moi pouco estábeis.

Esta aparente inestabilidade e dificultade¹² foi a que levou a algúns autores a cuestionar a adecuación da ficción científica como literatura para o lectorado máis novo, por entender que o ser humano non se interesa polas problemáticas presentes nas obras deste tipo até a preadolescencia ou a adolescencia propiamente dita; que as nocións científicas e técnicas postas en xogo son demasiado difíciles para os nenos e nenas; e que a ficción científica desemboca moi pronto en problemas filosóficos que se

¹¹ Cita *El niño, la golondrina y el gato* (Premio Lazarillo, 1959), de Miguel Buñuel; *El gato que llegó a la luna* (1964), de Carmen Pérez Avelló; *Dentro de mucho tiempo* (1959), *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1959) e *Nuevas aventuras de Marsuf* (1971), de Tomás Salvador, autor que segundo Blanca-Ana Roig Rechou (1996: 330) creou un “dos personaxes máis atractivos e ricos desta tendencia”; e *Los astronautas del Mochuelo* (1977), de Sebastián Soribas, entre outros. Estes mesmos títulos son os que ten en consideración na súa breve achega Juan Cervera (1997: 225), malia a decena de anos transcorridos entre ambos estudos.

¹² Como dixo Juan Ignacio Ferreras (1972: 74) ao cualificar a ficción científica dirixida ao público adulto como “una novela *difícil*, una novela que rompe con todas las cómodas normas de la literatura de evasión y de diversión”.

consideran *a priori* inaccesíbeis para este destinatario. Reticencias que manifesta Angelo Nobile (1992), ao crer que a ficción científica pode estimular excesivamente o elemento máxico, crear estados de angustia na súa esaxerada tensión narrativa e aumentar a agresividade, inducendo sentimentos racistas de superioridade de raza, creando desconfianza no progreso e trasladando a ciencia ao nivel da maxia. Esta posición crítica vaise moderando e Nobile acaba por recoñecer que pode ser positivo o emprego da ficción científica no ámbito escolar, ao favorecer as reflexións sobre a ciencia e enriquecer a bagaxe léxica do alumnado nun mundo cada vez máis técnico como o actual, incidindo no importante papel dos mediadores.

Consciente destas preocupacións e reticencias, Jacqueline Held (1981) asegura que ningún dos argumentos expostos resisten un exame serio, posto que os nenos máis pequenos si se interesan polos temas da ficción científica, probabelmente pola acción dos medios de comunicación de masas que exercen unha forte influencia neles desde idades moi temperás. Temas como as viaxes interplanetarias, a exploración do espazo ou as posibilidades de vida noutros mundos sinala que son de grande interese para a infancia¹³, mentres que os supostos problemas filosóficos que poden sobrevir non empecen o goce deste lectorado, dado que as obras mestras da literatura sempre abordaron problemas esenciais, cruciais para a sociedade ou filosóficos e que, mesmo a través de álbums, o neno xa se fai preguntas sobre a familia, a escola ou o mundo que o rodea. Percibe, polo tanto, que esta opinión representa unha imaxe do adulto cunha alta estima da súa superioridade sobre o neno.

Opinión semellante á de Held é a de Jorge Arias-Camisón Guirles (2003: 713-720), quen defende o emprego desta literatura entre os máis novos por consideralos uns “devoradores de fantasía” e por atopárense nun proceso de construción dunha imaxe do mundo, no que a través dos xogos exercitan e dan consistencia aos coñecementos e ás destrezas que van adquirindo. Por iso considera que a literatura de fantasía é fundamental nas actividades de carácter lúdico, en especial a ficción científica, dado que percibe como inevitábel para o neno o ir experimentando os límites e as posibilidades do que coñece, xogar co mundo e tamén, á súa maneira, coa ciencia.

Por outra banda, Teresa Colomer (1999), aínda que comeza referíndose á dificultade que pode entrañar a descrición científica na que se basean as obras ou a

¹³ Unha afirmación que afianza en experiencias vividas con grupos de alumnado, entre os sete anos de idade e os once ou doce, e dos que destaca o gusto polas temáticas tratadas e a súa capacidade para captar a sátira ou a crítica implícita nalgunhas das obras traballadas.

complexidade da súa especulación moral¹⁴, lembra que foron moitos os títulos trasladados a coleccións de novela pensadas para o público xuvenil como “clásicos” dignos de ser coñecidos¹⁵. Colomer tamén apunta que a partir da década dos sesenta a apertura da ficción científica a unha especulación cada vez máis ampla e vinculada coas preocupacións sociais do momento (a ecoloxía, a crítica ao antropocentrismo, etc.) confluíu, uns anos despois, co desenvolvemento da novela xuvenil¹⁶, o que permitiu que se adoptasen títulos concretos da literatura adulta, pero tamén que se comezase a escribir pensando no público adolescente, como demostran títulos como *Mecanoscrit de segon origen* (1974) e *Trajecte final* (1975), do autor catalán Manuel de Pedrolo.

Esta preocupación plásmase noutros estudos nos que hai referencias explícitas á idade que se considera propicia para que este lectorado se achegue á ficción científica con garantías. É o caso de Blanca-Ana Roig Rechou (1996) que, partindo de estudos sobre estadios psicolóxicos en relación cos intereses literarios, considera a preadolescencia (entre os doce e os quince ou dezaseis anos) a etapa na que este lectorado se interesa polo suspense e a sorpresa, aínda que tamén lle gusta practicamente toda a literatura de xénero, entre ela a ficción científica¹⁷. Esta idade é revisada á baixa en estudos posteriores, como o de Arias-Camisón Guirles (2003), no que sinala que:

El niño de 7-12 años, que ha superado ya el mundo del cuento (aunque le siga gustando, como a los adultos), que comienza a establecer un pensamiento sistemático y objetivo, y cuya lectura va a ser la novela, está capacitado para la verdadera ciencia ficción. El paulatino descubrimiento de las leyes de la naturaleza hace que pierda la visión mágica de la misma (Arias-Camisón Guirles, 2003: 715).

En todo caso, consideramos que sexan os sete anos, os doce ou calquera outra idade, os coñecementos científicos e técnicos non serán un problema se estes se

¹⁴ Aspecto que puido manter esta produción afastada da súa consideración infantil durante tempo, así como espertar reticencias entre algúns mediadores por atribuírlle unha dificultade insuperábel para os máis novos.

¹⁵ Unha estratexia moi presente no sistema literario galego, como veremos, e que pode responder ás técnicas mercantilistas dos editores, que buscan chegar a un público adolescente e aínda escolarizado, á vez que ao público adulto.

¹⁶ Circunstancia que, polas características dos sistemas a comparar, portugués e galego, son de máis difícil aplicación, especialmente no caso do segundo, onde haberá que agardar aos anos oitenta para que se produza esa inercia.

¹⁷ Como veremos, a esta banda de idade van dirixidas a maior parte das obras de ficción científica da literatura portuguesa e galega, mentres que son máis escasos os exemplos de obras dirixidas ao lectorado autónomo e máis escasas aínda aquelas que están pensadas para o prelectorado.

presentan adecuadamente, dentro de obras de calidade literaria contrastada e axeitadas á competencia literaria de cada lector, non tanto á idade, posto que como sabemos esta competencia depende da enciclopedia persoal, moi diferente nuns casos e noutros.

Por todo o dito, a proposta de definición que empregaremos neste traballo asenta nun carácter aglutinador, concibindo o obxecto de estudo como o *corpus* de textos en prosa de carácter especulativo que recrean posíbeis respostas humanas aos cambios producidos pola ciencia e a tecnoloxía, xa sexa de orixe humana ou extraterrestre, presentan sociedades futuras, viaxes polo espazo ou calquera outra temática na que o elemento fundamental é a especulación imaxinativa con vontade de ser críbel e adaptada ás necesidades do potencial lector. Trátase, polo tanto, de produtos literarios de carácter eminentemente fantástico, que propugnan a crítica dos máis diversos aspectos da sociedade de cada momento, a cal funciona a modo de referente, e nos que xeralmente se recorre á dislocación da realidade, ben sexa temporal, ben espacialmente, o que propicia que a sociedade en conxunto ou o mundo que se presenta sexan os verdadeiros protagonistas.

Se a diverxencia e a polémica quedan claras no que se refire á definición, esta mesma problemática afecta á denominación que recibiu este tipo de literatura ao longo do tempo. Por iso, non podemos deixar de facernos eco dalgunhas propostas e expresións que se utilizaron para se referir a esta modalidade xenérica.

En xeral, a crítica parece estar de acordo en que o nome ten a súa orixe na expresión inglesa “*Scientifiction Issue*”, que foi empregada en 1923 por Hugo Gernsback (Bonnevoie, Luxemburgo, 1884-Nova York, 1967), aínda que se localiza un emprego máis temperán do termo en 1851, atribuído a William Wilson, pero ao que os estudiosos non lle teñen prestado excesiva atención por consideralo un uso illado, que non se xeneralizou coa súa acepción actual. Gernsback empregouno como título para un número da revista *Science and Invention* (1920-1931), concretamente o de agosto de 1923¹⁸, que, a modo de monográfico, recollía unha serie de relatos de anticipación do futuro, narracións curtas nas que a trama argumental versaba sobre acontecementos fantásticos que tiñan lugar nun mundo futuro, imaxinado desde a previsión das súas posibilidades de desenvolvemento e moi relacionado cos avances científicos e técnicos da época.

¹⁸ Pódese ver a reprodución da capa correspondente a este número en: <<http://www.magazineart.org/main.php/v/technical/scienceinvention/ScienceAndInvention1923-08.jpg.html>> (consultada o 12/01/2010).

Este primeiro intento non proliferou até que, tres anos despois, en 1926, Gernsback introduciuno no subtítulo dunha nova revista, *Amazing Stories*, dedicada exclusivamente a relatos prospectivos e cuxo subtítulo foi *The Magazine of Scientifiction*. Segundo as palabras do propio editor, baixo esta denominación incluíanse narracións que respondían ás características dun “relato del tipo de los de Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe: una novela encantadora mezclada con hechos científicos y visiones proféticas” (Scholes-Rabkin, 1982: 47-48). Explicítanse así os referentes literarios dos que se parte e tamén a súa heteroxeneidade xenolóxica, o que contribuíu ao asentamento e popularización dunha expresión cada vez máis aceptada.

Ben é certo que, xa con anterioridade, Herbert G. Wells se refería ás súas propias novelas como “*Scientific romances*” ou novelas científicas, denominación que foi empregada por algúns estudiosos para se referiren á produción que viu a luz desde finais do século XIX e durante as dúas primeiras décadas do século XX (Ferreras, 1972), é dicir, a inmediatamente anterior ao período no que iniciou a súa actividade Gernsback e que constitúe a base do que se comezou a chamar ficción científica.

De situarse nos sistemas literarios a comparar, o portugués e galego, observamos que no primeiro non hai constancia de polémicas sobre o emprego da expresión “ficção científica” para se referir a esta literatura. Porén, no caso galego, sen dúbida por interferencia do castelán e derivada da súa situación de literatura colonizada, practicamente todas as referencias aparecen baixo a expresión “ciencia ficción”¹⁹, igual que se vén facendo no sistema literario central, o español²⁰, no que foron moi poucas as reflexións sobre a mala tradución da expresión inglesa que lle deu orixe. Entre elas figura Jorge Luís Borges, quen nunha entrevista sinala que:

‘ciencia ficción’ es una mala traducción. Porque cuando hay palabras compuestas, en inglés, la primera tiene valor de adjetivo; de modo que *science fiction* tendría en buena gramática, en buena lógica, que traducirse por ‘ficción científica’, y no ‘ciencia ficción’, lo cual es absurdo (Ferrari, 1999).

Fronte a esta posición sitúanse voces como Antón Risco (1982: 260), que

¹⁹ Parece existir unha resistencia por parte dos editores galegos a empregar a forma normativizada, probablemente porque entenden que non é de uso habitual e que está pouco implantada no sistema, de aí que incidan no emprego do termo castelán, como demostran iniciativas moi recentes, como é o caso de Urco Edicións, que denomina a súa colección específica “Urco ciencia ficción”.

²⁰ Comezan a aparecer algúns empregos do termo “ficción científica” en estudos do ámbito castelán, aínda que de modo moi irregular, como ocorre en Alonso e Romerales (2009: 17).

considera pouco afortunada a tradución “ficción científica” polo feito de que é ciencia “toda ficción llevada a cabo por procedimientos científicos, lo que no tiene nada que ver con lo que a través de tales términos se pretende expresar en este caso. Más exacta versión sería la de ‘ficción de ciencia’, si no resultase tan poco eufónica y desabrida”. Pola súa parte, Miquel Barceló (1990: 42-48) critica acedamente o emprego en español da forma “ficción científica” e defende, baseándose nunha cuestión de tradición, o emprego de “ciencia ficción”, malia admitir a “incorrección gramatical intrínseca” da tradución ao castelán da expresión inglesa “*Science fiction*”, amparándose en que “en inglés nunca se utilizó la expresión equivalente a ficción científica”. Un argumento pouco convincente, no que prima a identificación cunha expresión moi arraigada na tradición española máis cá coherencia e respecto que esixiría unha correcta tradución. É máis, Barceló sinala que utilizar a expresión “ficción científica” é unha forma “purista”, que non está avalada por ningún dos persoeiros destacados desta modalidade e que só a empregan os que “acaban de chegar”, porque con esta expresión non se describe a gran pluralidade que se observa dentro do xénero e asegura que pon de manifesto desprezo e pedantería. Unha afirmación coa que non estamos de acordo por considerar que a denominación non é restritiva respecto á pluralidade temática e formal, senón que está relacionada cunha simple cuestión tradutolóxica, ademais de que ignora voluntariamente as propostas de autores tan importantes como Borges, por sinalar só un exemplo.

Outras denominacións coas que se cualificou esta modalidade literaria e que non fixeron fortuna foron: “anticipación científica”, moi empregada para se referir á obra de Jules Verne; “fantasía científica”, terminoloxía que defende no sistema literario galego un dos autores máis prolíficos e tamén crítico, Ramón Caride Ogando (2002), quen considera esta a tradución correcta de *science-fiction*; “ficción especulativa”, expresión que xurdiu durante a década dos sesenta e na que se subliña o carácter especulativo; e “sci-fi”, termo moi empregado entre os afeccionados co que se tentou ensaiar unha abreviatura amplamente aceptada, pero que non callou entre a crítica, unha manifestación máis da distancia entre os afeccionados ou *fandom* e os medios académicos.

Por todo o dito, neste traballo empregaremos sempre a expresión “ficción científica”, por que no sistema literario portugués está plenamente implantada e no galego está amparada polas pautas ortográficas, ortofónicas e morfosintácticas da lingua galega (Rodríguez Río, 2003: 57).

II.2. CONFIGURACIÓN E CONSOLIDACIÓN

Para analizar a conformación da ficción científica nos sistemas literarios portugués e galego, obxecto da comparación que queremos realizar, consideramos preciso atender antes á evolución desta produción en sistemas centrais, nos que xurdiu de forma máis temperá e se asentou como un repertorio de referencia para outras literaturas máis periféricas, por iso neste apartado facemos un rápido percorrido pola produción que desde finais do século XIX e ao longo do século XX e inicios do XXI, se publicou en Europa e nos Estados Unidos, exercendo unha grande influencia nas tendencias e correntes ás que se adscribiu a produción de sistemas literarios como o portugués e o galego.

Seguindo os estudosos que nos precederon percorremos as etapas xa establecidas deténdonos nalgúns dos creadores máis relevantes, que ao longo de cada período ofreceron produtos literarios que abriron novas correntes temáticas e formais, seguidas posteriormente por outros autores, contribuíndo á proliferación e asentamento dunha produción que exerceu unha grande influencia en múltiples expresións artísticas do século XX. É por iso que tamén nos referimos a obras relevantes doutras expresións artísticas, como o cinema, as series de televisión ou a banda deseñada, debido á grande incidencia que tiveron na recepción dos produtos de ficción científica.

Para facilitar o manexo marcamos en negra os creadores que consideramos imprescindíbeis para comprender como se desenvolveu esta modalidade xenérica.

II.2.1. Precedentes

Nunha boa parte dos estudos historiográficos²¹ que se teñen ocupado da ficción científica hai acordo en considerar que existen antecedentes moi remotos nos que se detectan elementos temáticos que posteriormente van ser utilizados e recreados amplamente por esta modalidade xenérica, como é o caso das viaxes interplanetarias, presentes xa en obras tan antigas como *Verae historiae* (c. 150 d.C.), de **Luciano de Samósata** (circa 125-circa 192), unha parodia na que o protagonista visita a Lúa e o Sol e mesmo se implica nunha guerra interestelar. Segundo José M^a Bardavío (1977: 18-19) nesta obra dáse “un perfecto ensamblaje de aventura y ciencia ficción en su estado más embrionario” e para Carlos García Gual (2005) nesta parodia, dirixida ao público culto da época, preséntase un protagonista cunha gran curiosidade intelectual e un forte desexo de aventuras, un grande afán por chegar a espazos inalcanzábeis, máis alá do ámbito do mundo explorado na época, polo que se empregan a maioría dos ingredientes habituais do que hoxe se entende como ficción científica.

Esta viaxe de descuberta de mundos ignotos serviu de base para outras propostas posteriores, como foron *Utopia* (1516), de **Thomas More** (1478-1535); *The Man in the Moone* (1638), de Francis Godwin (1562-1633), que segundo García Gual (2005: 46), serviu de inspiración para a *Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1657) e *Histoire comique des États et Empires du Soleil* (1662), de **Hercule-Savinien Cyrano de Bergerac** (1619-1655); e *The Discovery of a New World in the Moon* (1638), de **John Wilkins** (1614-1672), na que se discute cientificamente unha viaxe á Lúa, que serviu á súa vez de inspiración para a sátira filosófica *Travels into Several Remote Nations of the World. In four Parts. By Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships* (1726), de **Jonathan Swift** (1667-1745), entre outras. Nelas o home entra en contacto con culturas ou civilizacións diferentes, que representan modelos a imitar ou que lle serven para criticar aspectos da sociedade na que vive e á que lle quere transmitir unha ensinanza. Segundo Gabriel Veraldi (1976: 72) con estas viaxes Swift inaugurou a crítica feroz da sociedade e o pesimismo, que se vai manifestar

²¹ Como é o caso de Juan Ignacio Ferreras (1972), Jacques Sadoul (1975), Gabriel Veraldi (1976), Darko Suvin (1984), Isaac Asimov (1986), J. M. Guardado Moreira (1987), Miquel Barceló (1990), Jacques Goimard (2001), João Seixas (2002) e José R. Valles Calatrava (2002), só por citar algúns exemplos.

con moito vigor nas diferentes correntes temáticas da ficción científica até a actualidade. Un aspecto que tamén podemos atopar en produtos literarios temperáns dos sistemas a comparar, como é o caso d'*A Peregrinação* (1614), de **Fernão Mendes Pinto** (Montemor-o-Velho, 1509-Almada, Pragal, 1583), no sistema portugués; e *A Campaña da Caprecórneca* (1898), de **Luís Otero Pimentel** (Outeiro, Portodemouros, Vila de Cruces, 1840-Cádiz, 1920) e *A besta* (1899-1900), de **Xan de Masma** (pseudónimo de Patricio Delgado Luaces, Mondoñedo, Lugo, 1850-La Habana, 1900), no sistema galego, por sinalar só un par de exemplos, sobre os que volveremos con máis detemento.

Outra das liñas temáticas máis exploradas pola ficción científica foi a posibilidade de creación de seres a partir de materia inerte. Algúns dos precedentes máis remotos atopámoslos na propia Biblia, en especial no Libro da Xénese, no que se relata como Deus crea o home a partir da terra e lle insufla vida. A tradición da creación dun ser a partir de materia inerte remóntase á mitoloxía xudía e continuou no folclore medieval, vinculando dalgún modo a creación de Adán (o primeiro home na tradición cristiá) coa da criatura denominada Golem, pois ambos os dous comparten o feito de seren modelados a partir do barro ou da terra e recibir vida e autonomía dada por Deus ou por persoas moi próximas á deidade. A figura do Golem foi coñecida en diferentes tradicións de Europa e aparece en obras literarias como a de **Gustav Meyrink** (Viena, 1868-Starnberg, Bavaria, 1932) *Der Golem* (1915) e outras máis recentes como a de **Isaac Bashevis Singer** (Radzymin, Polonia, 1904-Miami, Estados Unidos, 1991), *The Golem* (1969), pero tamén inspirou obras cinematográficas como *Der Golem* (Alemaña, 1914), de Henrik Galeen e Paul Wegener, director este último que realizou tamén, en 1917, *Der Golem und die Tänzerin* e, en 1920, *Der Golem wie er in die Welt kam*. Estas recreacións imprimíronlle un carácter dramático á figura do golem que pasou a se converter nun ser místico e ambicioso, polo que ten que ser castigado polas súas blasfemias.

Relacionada con esta tradición arcaica, aínda que tomando a ciencia como base, sitúase a novela *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) e a apocalíptica *The Last Man* (1826), de **Mary Shelley** (pseudónimo de Mary Wollstonecraft Godwin, Londres, 1797-1851), autora considerada a auténtica precursora da ficción científica, pois parte dunha suposición científica e constrúe unha trama na que o mundo, tal e como se coñece, resulta alterado polo efecto da citada suposición.

No primeiro caso, *Frankenstein*, interprétase como unha alegoría da perversión

que pode traer o desenvolvemento científico e a busca do poder divino, na que a rebelión da criatura contra o seu creador se converte nunha mensaxe das imprevisíbeis consecuencias do uso irresponsábel da tecnoloxía. Esta reflexión sobre a ética científica presenta unha criatura, Frankenstein, con moitas concomitancias co golem e, como o seu propio subtítulo indica, *The Modern Prometheus*, entronca directamente co mito clásico do Titán, escultor da humanidade, que creou o home a partir da arxila, e que roubou o fogo dos deuses para dárllelo aos homes, feito polo que foi castigado. Segundo José Santandré (1983: 26) é unha autora que se mostra “avanzada à sua época, e não apenas no campo literário; com esta obra inicia também toda uma corrente de histórias ‘catastrofistas’ que se continuou até os nossos dias”, recreadas máis tarde a través de figuras como os robots e os andróides. Neste sentido, segundo Fernando Ángel Moreno (2010), Frankenstein foi o primeiro andróide con conflitos existenciais como os desenvolvidos posteriormente por autores como Isaac Asimov e Philip K. Dick e representa a anguria cara ao futuro que nos achega o progreso humano, de modo que a extrapolación das inquietudes existenciais da época sobre as consecuencias dun achado científico representan o tema principal de moitas obras posteriores. Este estudioso mantén que o monstro Frankenstein simboliza a figura do Outro desde o punto de vista prospectivo, con reflexións sobre as limitacións éticas e filosóficas do ser humano en canto á súa capacidade de progresar, á vez que fai tamén análises meticulosas de gran verosimilitude (Ángel Moreno, 2010).

No segundo caso, *The Last Man*, ambiéntase a trama nun mundo futurista, situado nos últimos anos do século XXI, que foi arrasado por unha praga. Unha novela na que se cuestionan os ideais políticos do Romanticismo e se desenvolve o illamento trágico do ser humano, representado pola imaxe final da historia, na que aparece un habitante solitario da Terra. Un motivo retomado por autores posteriores, como Jack London en *The Scarlet Plague* (1912).

Outro dos precursores nos anos trinta e corenta do século XIX foi o norteamericano **Edgar Allan Poe** (Boston, 1809-Baltimor, 1849), quen anticipou formas literarias como o relato detectivesco e a ficción científica ao introducir na súa produción elementos primitivos como o mesmerismo, as viaxes en globo (temática moi recorrente naquela época) e a especulación cosmolóxica. Algúns dos títulos dos relatos do autor que tratan estas temáticas son “Hans Pfaall: A Tale (The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall)” (1835), “Mesmeric revelation” (1844) e “The Facts in The Case of M. Valdemar” (1845), innovacións que están presentes tamén no seu

visionario ensaio *Eureka* (1848), no que desenvolve unha teoría cosmolóxica na que parece describir os buracos negros e algo semellante ao destino último do universo, coñecido como *Big Crunch*, “Gran Implosión” ou “Gran Colapso”, unha das actuais teorías sobre a evolución do cosmos. A recepción da obra deste autor teno situado como un creador marxinal en vida, tanto na literatura norteamericana coma inglesa (Elliot, 1966), aínda que nas lecturas máis actuais se ten chamado a atención sobre a súa influencia no canon da literatura moderna e sobre a importancia que na súa produción ten a integración do marxinal²² no central (Barrios, 2009). Saliéntase tamén que anticipou correntes moi modernas e novas perspectivas literarias, converténdose nun dos fundadores da literatura simbólica e de formas literarias, como o conto detectivesco e a ficción científica (Rosenblat, 1997). No ámbito hispánico é significativa a recepción deste autor, como pon de manifesto o título da antoloxía que recolle unha boa parte da súa produción, *La ciencia ficción de Edgar Allan Poe* (Mañé, 1978; Gómez de la Serna, 1985, 1990), situándoo plenamente na tradición da ficción científica.

Estes e aínda outros títulos²³ foron configurando, de xeito embrionario, un tipo de literatura que comezou o seu despegue nos últimos anos do século XIX e chegou a experimentar un grande auxe e diversificación ao longo do século XX. A razón hai que buscala no feito de que durante o século XIX se transformou a concepción tradicional do mundo e a súa aparente estabilidade a causa dos avances experimentados no terreo da ciencia, os cales propiciaron a concepción de que o futuro podía ser distinto e que os cambios podían derrubar a inmutabilidade que se percibía na sociedade até aquel momento.

É por iso que a maior parte dos estudiosos e estudosas da ficción científica coinciden en apuntar que é un tipo de literatura que xurdiu como resposta literaria aos cambios tecnolóxicos que se operaron na sociedade occidental a raíz da Revolución Industrial. Neste senso, considérase un produto cultural propio da civilización moderna, na que ao home lle resulta concibíbel un mundo futuro cunhas formas de vida e uns esquemas sociais diferentes dos do pasado e do seu propio presente, debido principalmente aos avances da ciencia e da técnica; no que se pode ver como natural o

²² Fundamentalmente ao redor da exploración nas marxes da linguaxe literaria dentro da propia creación.

²³ Como pode ser o caso de *Somnium* (1623), de Johannes Kepler (Weild der Stadt, 1571-Ratisbona, 1630); *Nicolai Klimii iter Subterraneum* (1741), de Ludvig Holberg (Bergen, Noruega, 1684-Copenhague, 1754); *Die geschwinde Reise auf dem Luff-Schiff nach der Oberen Welt, welche jüngsthin fünf Personen angestellt* (1744), de Eberhard Christian Kindermann, considerada a primeira obra de ficción científica alemá; e *Micromegas* (1752), de Voltaire (François Marie Arouet, París, 1694-1778).

que até entón se consideraba fantástico ou sobrenatural²⁴. Non obstante, João Seixas (2002) resalta a dificultade de determinar obxectivamente o momento histórico no que se creou a posibilidade de desenvolvemento dunha literatura científica, malia asegurar que esta nunca podería ter xurdido antes desta nova concepción da posibilidade dun futuro diferente, visión cuxa orixe está, como dixemos, na Revolución Industrial, unha idea na que insiste tamén Vizcaíno Gomez (2003: 26). Pola contra, outros autores móstranse máis contundentes, como Fernando Martínez de la Hidalga (2002: 16), quen afirma que:

si nos empeñásemos podríamos retrotraer el origen de la literatura de ciencia ficción casi a cualquier época. Pero dudo que eso tuviera interés, fuera de lo académico. Lo cierto es que, a efectos prácticos, la ciencia ficción (arqueologías aparte) es un género del siglo XX. En él surge como género literario consistente, y en él se desarrolla. Lo anterior serían sólo *antecedentes* o *precursores*, por muy ilustres e importantes que resulten (y entre ellos figuraría, en las letras universales, nada menos que Julio Verne).

Independentemente de que os antecedentes sexan moi remotos ou máis recentes, a ficción científica é unha literatura que xurdiu ao abeiro dunha sociedade na que a burguesía asegurara a súa revolución, comezara unha industrialización masiva, á que ía unida un movemento de poboación cara a núcleos eminentemente urbanos, cun claro aumento da alfabetización e nun período histórico no que se acadaron unha serie de conquistas científicas que marcaron o século. Neste momento a ciencia permitiu intuír que o futuro non era unha mera reprodución do pasado, senón que se podían producir cambios moi fondos. É por iso que o século XIX é para Juan Ignacio Ferreras (1972: 25) “positivo, científico y progresista”, ao mesmo tempo que é considerado, desde o punto de vista cultural, como o do nacemento da empresa editorial moderna.

Ante estas novas circunstancias, nas que tanto a filosofía coma as ciencias físicas e humanas tentaban responder ás novas condicións, as diferentes tendencias literarias non podían quedar alleas e iniciaron un camiño semellante. O resultado foi o nacemento dun novo tipo de novela realista e popular que por veces tomou a ciencia como base, aspecto que, segundo Ferreras (1972: 25), se deu porque “(se) creyó en la ciencia como si de una religión se tratara”. Unha afirmación que se pode aplicar sen reservas ás sociedades máis modernas e industrializadas, pero probabelmente é necesario tomala

²⁴ Isaac Asimov (1986: 78) considera que até tempos modernos o ritmo de cambio na sociedade era tan lento que o proceso pasaba desapercibido no curso da vida dunha persoa, polo que a humanidade tiña a falsa idea de que tal cambio non tiña lugar.

con moita máis prudencia se pensamos nas condicións daquelas que son a base do noso traballo: a portuguesa e a galega.

Esta produción inicial de finais do século XIX e principios do XX tense denominado “novelas científicas” (Ferrerías, 1972), ao basearse ou inspirarse nunha rama calquera das ciencias naturais, nun suposto descubrimento científico, real ou ficticio, e axustar a súa problemática ao desenvolvemento dese suposto científico que lle servía de partida. Descubrimentos tecnolóxicos, invencións de novas máquinas, resultados de aplicacións de leis físicas ou químicas, etc., pasaron a formar parte da ficcionalización, desenvolvendo a trama en paralelo á propia evolución da aplicación do descubrimento ou da máquina.

Para Ferrerías (1972) presentan unha clara perda de protagonismo do home, en favor do motivo central sobre o que xira a trama. Por iso considera que na busca de mitigar este problema o autor deste tipo de novela liga a figura do inventor, do descubridor ou enxeñeiro coa súa obra, aínda que a novela enteira non depende do protagonismo humano senón da vida, existencia e conflito do motivo central, mentres que os personaxes se converten en simples pretextos para comunicar ideas e circunstancias. Este aspecto pode ser unha das causas de que se relegasen estas obras á marxinalidade, como literatura apta para a lectura de adolescentes e mozos, de marcado carácter lúdico, malia que o paso do tempo demostrou que moitas novelas seguen plenamente viventes, xa sexa pola forza imaxinativa, xa sexa pola penetración narrativa, permanecendo por riba doutras máis conseguidas literariamente.

Gabriel Veraldi (1976) considera que nesta produción inicial de novelas científicas a problemática das relacións interpersoais só en moi contadas excepcións teñen cabida, pois cando é de marcado carácter satírico o individuo queda pechado nun sistema do que quere fuxir, mentres que noutras se converte en portavoz dunha teoría ou simplemente é un membro máis dunha expedición ou dun grupo de exploradores. Considera unha das principais conquistas da ficción científica o tentar crear unha mitoloxía que reflecta as novas visións do universo, aspecto que lle proporciona un lugar propio na función literaria da humanidade.

O tratamento do ser humano nas novelas científicas para Jesualdo (1938) caracterízase pola exposición dos medios que contribúen ao triunfo do heroe, situando nun mesmo nivel a importancia dada a estes medios e ao heroe de cada obra, que exemplifica cos protagonistas das novelas máis representativas de Jules Verne e Herbert George Wells, entre outros, por consideralas como materia de lectura dentro das

diferentes etapas das preferencias do lectorado máis novo.

Recollendo todas estas achegas, Fernando Ángel Moreno (2010: 99-104) sinala que resulta difícil establecer as diferenzas entre a novela científica e a ficción científica propiamente dita, a non ser polo feito de que na primeira se fai unha defensa absoluta da ciencia como un valor literario, sen desenvolver as súas posibilidades simbólicas e estéticas, nas que prima a narración de propostas científicas narrativizadas e non hai ruptura cos contextos reais temporais nos que están inscritas. Parécenos importante apuntar que non toda a produción desta época se pode incluír dentro da “novela científica”, dado que os propios estudiosos observan diferenzas dentro da produción de autores como Jules Verne e, por outra parte, consideramos que as análises máis restritivas non poden deixar de considerar como precedentes da ficción científica un tipo de produción que se vén caracterizando ao longo do tempo pola súa grande evolución, como iremos vendo con máis detemento.

Outro dos aspectos que se ten destacado desta etapa inicial é a súa coincidencia cun modo de produción editorial que vai condicionar a súa recepción e que non pode deixar de atenderse: a publicación maioritariamente como novela de folletín ou novela por entregas²⁵. Novas formas na práctica do libro que xurdiron para responder á necesidade de atender a alfabetización cada vez maior entre as clases humildes, resultado das conquistas sociais das revolucións burguesas, necesidade que se deu principalmente nas cidades e vilas máis industrializadas. En resposta a este potencial sector de consumidores comezouse a publicar unha literatura escapista, de consumo masivo e barata, de forma que puidese ser adquirida polos sectores menos favorecidos da sociedade. Ao condicionamento que supuña o formato editorial, uníuselle o público ao que se dirixía, que incidiu na forma e estilo desta produción, dado que tiña que se estruturar en episodios, correspondentes a cada unha das entregas, deixar a acción en suspenso para manter a intriga, presentar unha trama amorosa ou de aventuras, cuns personaxes estereotipados e un final feliz.

²⁵ Estudiosos como Leonardo Romero Tobar (1976) establecen entre ambas as denominacións a diferenza de que o folletín mantén un forte vínculo co soporte xornalístico, que inicialmente era unha sección dedicada á crítica e, posteriormente, especializada en dar cabida a textos de creación literaria, mentres que a novela por entregas se basea máis na comercialización a través do formato do caderniño (Equipo Glifo, 2003: 93), ben a través de subscricións mediante distribución postal, ben a través da venda directa na rúa por parte dos repartidores. Outra diferenza que establece Romero Tobar é de carácter axiolóxico, referíndose coa denominación de novela por entregas a aquelas creacións que se sitúan no centro mesmo da novela moderna (Equipo Glifo, 2003: 94), fronte ao folletín, que se percibe como unha literatura máis desprestixiada pola crítica e, polo tanto, considerada un fenómeno periférico, desprazado con respecto ao canon e incluída na denominada paraliteratura.

Como sinala Anxo Tarrío (1987: 26) esta literatura de consumo, que se mantivo ao longo do século XX, foi a herdeira dos modos de produción literaria decimonónica, con todos os seus mecanismos de persuasión e con toda a súa intención orientadora dunha descodificación doada. A ampliación do mercado editorial posibilitou a publicación desta clase de manifestacións literarias en formato libro (Equipo Glifo, 2003: 435), o que deu lugar á chamada literatura de quiosco, na que se insire a ficción científica na súa primeira etapa²⁶. Non obstante, esta nova forma editorial permitiulle aos creadores achegarse a un sector máis amplo de público, como foi o caso, durante a segunda metade do século XIX, de autores como Eugenio Sué e Alexandre Dumas, que tiveron un grande éxito en Francia; Charles Dickens e Arthur Conan Doyle, en Inglaterra; e Hedor Dostoievski, en Rusia, dándolle á novela un impulso moi importante sobre as demais formas literarias ou modos de expresión (Mouralis, 1982: 52-53).

En xeral, esta nova literatura, denominada novela popular (Mouralis, 1982: 54), apareceu como unha tentativa de subversión da cultura letrada e da ideoloxía das clases dominantes, aínda que no fondo non constituíu unha verdadeira crítica á sociedade, na medida en que consideraba as loitas entre clans antagonistas como unha especie de conflito maniqueísta, pero sen desenvolver unha crítica ás estruturas sobre as que esta sociedade se asentaba.

Entre os autores que máis contribuíron á popularización das novelas que aproveitaron os avances da ciencia do seu tempo como motivo ficcional destacan Jules Verne, Herbert George Wells, Edward Bellamy e Edgar Rice Burroughs, que para Robert Scholes e Eric Rabkin (1982) encarnan diferentes correntes temáticas e formais que posteriormente desenvolverán e explorarán amplamente outros produtores da ficción científica propiamente dita, e que manterán a súa influencia até a actualidade.

A seguir, centráremos nas principais contribucións de cada un destes creadores á configuración da ficción científica. Comezaremos referíndonos primeiro aos dous autores europeos, Verne e Wells, para logo deternos nos americanos, Bellamy e Burroughs.

Desde un punto de vista cronolóxico, **Jules Verne** (Nantes, 1828-Amiens, 1905) foi un pioneiro que lle proporcionou á literatura unha serie de temas que tiveron gran rendemento na produción posterior de ficción científica, tanto polo tratamento que fixo de novos mundos e de novas máquinas coma de descubrimentos científicos e

²⁶ Unha liña editorial que continuou durante moito tempo nos Estados Unidos, fundamentalmente ao redor das chamadas revistas *pulp*, como veremos con máis detemento.

tecnolóxicos (Ferrerías, 1972: 26), pero tamén por inaugurar unha tradición na que por primeira vez a ficción non estaba representada como futuro, senón que se recreaba como presente, confundindo a ciencia do mañá coa ciencia imaxinada e “lanzando las bases de un universo esencialmente poético” (Lenne, 2008: 55). Coas súas obras, moitas delas consideradas hoxe clásicos universais, como *Voyage au Centre de la Terre* (1864), *Vingt Mille Lieues sous les Mers* (1868) ou *Le Tour du Monde en quatre-vingts Jours* (1873), achegou ao público unha literatura na que as viaxes fantásticas, baseadas en coñecementos científicos do seu momento, preludiaron avances que se fixeron reais con posterioridade, como as viaxes ao redor da Terra, ao interior dos mares ou cara á Lúa, uns feitos extraordinarios entón, que hoxe forman parte da realidade actual e que, nalgúns casos, foron superados.

Esta produción de Verne viuse condicionada na súa recepción pola publicación, como xa sinalamos, en *Le Magasin d'Éducation et de Récréation*, unha revista literaria fundada polos editores Pierre-Jules Hetzel e Jean Macé en 1863, que tiña como finalidade educar e divertir a toda a familia. Foi así como a maior parte das obras de Verne saíron á luz por entregas cada quince días dentro dun programa de educación científica, literaria e moral dirixido á xuventude (Roig e Mociño, 2005: 110), que despois de ser editadas na revista viron a luz en formato libro²⁷. Deste modo, Hetzel estableceu un patrón de edición e comercialización de obras dirixidas ao público máis novo (Lerer, 2009: 19), o que condicionou a recepción de toda a obra de Verne e a súa consideración durante moito tempo como literatura marxinal, que se situou na tradición robinsoniana e desenvolveu un escenario de inventiva tecnolóxica, cunha gran precisión nas instrucións (Lerer, 2009: 237). Deste modo, Verne explicoulle aos seus lectores que a ciencia podía aclaralo todo, que non había tradición popular arraigada no irracional para a que a ciencia non tivese unha explicación; consideraba que o home podía chegar a dominar o mundo co seu saber científico, como amosa nas súas novelas, nas que a ciencia sempre vence a natureza. Tamén se ten destacado o seu afán por documentarse, tanto a través de científicos, coma de publicacións especializadas que confirmasen a veracidade dos seus datos e o lexitimasen ante os seus lectores, aos que lles ofreceu unha gran profusión de datos e información que ás veces convertían as súas novelas en leccións didácticas moi do gusto dos ilustrados (Garraón, 2001: 64-65).

Na basta produción do autor francés, Juan Ignacio Ferreras (1972) sinala que se

²⁷ Posteriormente foron coñecidas pola crítica como a serie das “Voyages Extraordinaires”.

pode observar unha das diferenzas fundamentais entre as novelas científicas e a ficción científica propiamente dita, debido a que unicamente considera como un produto encadrábel plenamente na ficción científica a novela *L'éternel Adam* (1910)²⁸, unha obra publicada postumamente, que a crítica francesa ignora cando fala do papel do autor como “pai” da ficción científica e que el titulara inicialmente *Edom*. Cualificada como “antecedente del subgénero de la novela post-apocalíptica” por Fernando Ángel Moreno (2010: 339), é unha obra que parte da práctica aniquilación da civilización humana por un desastre natural, contexto no que un sabio descobre un manuscrito coa historia das civilizacións que ocuparon a Terra, un mundo que foi inundado polas augas e no que un número reducido de individuos logrou sobrevivir refuxiándose nun barco. Neste sentido, a lectura alegórica remítenos aos episodios do Antigo Testamento, nos que Noé, por orde de Yahvé, constrúe unha gran nave para salvar do dioivo universal a algúns animais e homes cos que repoboar de novo a Terra. Na proposta de Verne, ponse ao descuberto que a civilización futura da que fala ten os seus antecedentes noutra xa desaparecida, é dicir, pártese do aniquilamento dunha civilización anterior a causa dun cataclismo, do que só uns poucos individuos se salvaron, converténdose en metáfora da infinita soidade, pagamento dunha civilización que fixo da alienación e da masificación un rito da existencia, na que o esplendor vén seguido ineludibelmente pola barbarie.

A temática da sobrevivencia dun grupo de individuos chamados a loitar polo futuro é un presuposto que tamén imos atopar, como veremos, en diferentes novelas xuvenís galegas, de marcado carácter verniano, pero que de momento non atopamos no caso da Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa.

Cabe salientar tamén desta obra de Jules Verne o cambio de perspectiva adoptado polo autor, que a sitúa nun lugar á parte do resto da súa produción, dado que pon de manifesto a súa perda de fe na ciencia e tamén no home, piar fundamental da obra verniana, á vez que se lle fai ver ao lectorado que a humanidade é incapaz de sobrevivir malia os avances científicos. Este pesimismo considérase que non é espontáneo, senón que xa se viña detectando en novelas anteriores. De feito, Blanca-Ana Roig Rechou (1996: 224-225) diferencia dúas claras etapas na produción de Verne: un período dominado polo optimismo, que chega até 1875 coa publicación de *L'Île Mystérieuse*, e un segundo período, no que se percibe o aumento do pesimismo, iniciado

²⁸ En 1992 publicouse, dirixida ao público xuvenil, a tradución desta obra ao asturiano co título de *L'Eternu Adán*, da man de Adolfo Camilo Díaz, que mereceu o premio do “Concursu de Torna”, convocado pola Academia de la Llingua Asturiana no mesmo ano da súa publicación e editada por esta mesma institución.

ao redor de 1878. Esta actitude considera Roig que se intensificou a partir de 1886, momento no que sufriu o ataque dun sobriño que lle provocou unha invalidez parcial e que se plasma nunha ducia de novelas caracterizadas como “máis pesimistas, irónicas e acedas” (Roig Rechou, 1996: 225).

Fronte a estas posturas, no ámbito portugués, João Barreiros (1994: 29) considera que a verdadeira obra de ficción científica que escribiu Verne foi a primeira que lle entregou ao editor Jules Hetzel en 1863, *Paris au XX Siècle*, obra que non viu a luz até cento trinta anos despois, en 1994. A causa de permanecer inédita tanto tempo foi, segundo consta nunha carta de Hetzel a Verne, por considerala unha historia sobrecargada de neoloxismos, marcada por un carácter moi pesimista e cun texto que non divertía, aspecto importante cando se concibe a literatura como evasión da realidade por parte do lector, como parecía entender este editor, e que para João David Pinto Correia (1980) é unha característica fundamental da literatura marxinalizada. Hetzel impuxo o seu criterio por pensar que a publicación desta obra podía afectar á reputación do propio autor, que xa acadara un importante éxito con *Cinq Semaines en Ballon* (1863). Deste modo, a historia dunha Cidade da Luz futurista ficou no esquecemento até que foi descuberta un século despois nos arquivos da familia e dada ao prelo. Nela adiantanse avances tecnolóxicos, como a existencia de automóbiles que funcionan con motores de gasolina de combustión interna, trens que viaxan a grandes velocidades, calculadoras e unha rede telegráfica mundial (que fai pensar na Internet), etc. Segundo Barreiros (1994: 29) “Cem anos despois, publica-se o último romance de Verne que talvez tenha sido o primeiro. O romance maldito e quase autobiográfico que o afastou da escrita da Ficção Científica”.

Herbert George Wells (Bromley, Kent, 1866-Londres, 1946) deu ao prelo títulos como *The Time Machine* (1895), *The Invisible Man* (1897) ou *The War of the Worlds* (1898). A crítica sinala que comezou o cultivo deste tipo de narrativas máis tarde ca Jules Verne, aínda que demostrou unha grande habelencia no tratamento das temáticas, nas que amosou feitos asombrosos de forma moi clara e “desde el punto de vista de la persona más sencilla, creando ciertos tópicos (la máquina del tiempo, la invasión extraterrestre, el hombre invisible...) que se han convertido en mitos modernos de la cultura universal” (Ángel Moreno, 2010: 344). Na súa produción comezou por distanciarse da ciencia a través da liberdade que tomou con respecto ás leis científicas, ás que Verne era máis fiel, e interesouse principalmente polos efectos imaxinarios do suposto descubrimento ou premisa científica da que partía, en detrimento do valor da

mesma ou da explicación e demostración temática desa premisa.

Ambos os autores parten da convicción de que o mundo vai ser reductíbel a unha explicación racional no momento no que se posúan os instrumentos necesarios, cos que será posíbel actuar sobre el e sobre o futuro. Non obstante, Verne centra a súa atención nos instrumentos e formas de intervención e creación dese futuro, mentres que Wells parece máis interesado na forma en cómo a humanidade respondería a esas inevitábeis mudanzas (Salvador, 1987: 4). Entre os estudiosos, Juan Ignacio Ferreras (1972) considera que nin Verne nin Wells, malia seren os mellores cultivadores da novela científica, chegaron a poñer en dúbida, agás casos moi puntuais, a visión optimista das posibilidades de progreso que para eles supoñía a ciencia.

En xeral, salientase na produción destes autores pioneiros a modernidade que lle imprimiron a este tipo de narracións, especialmente pola posición crítica que ambos os dous asumiron nos círculos literarios, ao defenderen os seus textos como elementos dunha nova literatura consciente e voluntariamente asentada na ciencia e na tecnoloxía. Con eles este tipo de literatura abandonou a cerna do realismo mimético para explorar as potencialidades de desenvolvemento abertas polas descubertas científicas que, de forma racional, alteraban a percepción do mundo e do home, revelando na progresiva exploración do macro e microcosmos un universo cada vez máis estraño e máis “contra-intuitivo”, que difería violentamente da experiencia persoal dos seus contemporáneos (Seixas, 2002: 52-53).

En definitiva, Verne e Wells convertéronse en paradigmas das principais correntes que posteriormente trataría a ficción científica moderna e marcaron o desenvolvemento futuro deste tipo de narracións, xa que nas súas obras, aínda que sexa de xeito embrionario, se atopan as liñas mestras das disputas, temas ou problemas que estarán presentes na produción posterior. Sobre eles deixou dito Jorge Luís Borges (1960: 90) que “Verne escribiu para adolescentes; Wells, para todas as edades del hombre” e considera que a maior calidade literaria do segundo vén dada polo feito de que non é só enxeñoso, senón que as tramas que desenvolve acaban por se converter en elementos “simbólico[s] de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos”. Neste sentido, João Seixas (2008: 74-75) considera que Wells foi o “primeiro a tratar a Humanidade da novel perspectiva que surgiu do darwinismo: pela primeira vez, a Humanidade é apenas uma espécie mais, tão importante ou irrelevante como qualquer outra”, tornándoa moito máis humana e anticipando en medio século o “pequeno ponto azul”, de Carl Sagan.

Entre os dous autores norteamericanos, de **Edward Bellamy** (Chicopee Falls, Massachusetts, 1850-1898) tense destacado que lle imprimiu á súa produción unha forte dimensión de inquietude e compromiso social (Sholes e Rabkin, 1982: 19), ademais de presentar unha concepción do tempo acorde coas novas formas de percepción xurdidas no final do século XIX e principios do XX. Tamén é de salientar na súa produción o tratamento das viaxes no tempo e unha forte crítica da sociedade na que vivía, favorecida por contrapoñela a un mundo paralelo, moitas veces utópico. A súa obra máis representativa é *Looking Backward from 2000 to 1887* (1888), unha novela que tivo un éxito de vendas sen precedentes²⁹ e que foi continuada anos despois baixo o título de *Equality* (1897), aínda que con menor repercusión cá primeira entrega. O protagonista é un home de clase alta, Julian West, que vive en 1887, pero que despois dun tronso hipnótico esperta no ano 2000, momento no que atopa unha utopía socialista. Segundo Ruth Levitas (2007) retrata unha sociedade socialista centralizada, que emerge sen conflito do capitalismo monopolista, na que a produción descansa en exércitos industriais organizados cunha grande eficacia. Unha utopía que non convenceu a moitos intelectuais da época, dado que a sociedade futura bostoniana de Bellamy non era igualitaria, senón o retrato das aspiracións das clases medias suburbanas, desenvolvendo unha trama que por primeira vez transcorría noutro tempo, pero non noutro lugar. Mostra da repercusión que tivo esta obra de Bellamy é a publicación, dous anos despois, da novela utópica de William Morris (pseudónimo de Clay Hill Walthamstow, Londres, 1834-1896), *News from Nowhere or An Epoch of Rest* (1890), que se considera unha resposta á primeira (Levitas, 2007: 205).

Na prolífica produción de **Edgar Rice Burroughs** (Chicago, 1875-California, 1950) salienta como innovación a exploración do espazo e o tempo, recreando as tramas en escenarios localizados en planetas fóra da Terra e organizando as entregas en series³⁰, como por exemplo a de Marte, na que ao longo de once entregas se narran as aventuras de John Carter e os guerreiros e princesas de Barsoom, que é o nome dado a un Marte ficticio. Esta primeira serie complementouse con dúcias de obras ambientadas noutros lugares, como por exemplo Venus ou a Lúa. Nestas entregas aprovéitase a

²⁹ Que se ten cifrado en máis dun millón de exemplares e na aparición de corenta e seis obras continuadoras en só doce anos (Ángel Moreno, 2010: 341).

³⁰ Entendemos por “serie” literaria a creación dun universo ficcional de perfís ben delimitados, que se desenvolve en entregas sucesivas, nun número mínimo de tres, organizándose en episodios correlativos, cunha construción temporal fortemente marcada e unha serie de elementos repetitivos que configuran e definen a identidade da serie, ao establecer unha forte relación entre os seus compoñentes, en especial os personaxes, aínda que tamén o lugar, o espazo, unha forma de presentar o mundo e unha autoría única (Sotomayor, 2001).

debilidade da natureza humana e xógase co feble equilibrio entre mente e corpo, pero sobre todo desprégase unha grande inventiva na recreación de flora, fauna, cidades e formas sociais propias dos diferentes planetas e espazos elixidos, como a especie dos lotharianos da serie marciana, na que viron a luz títulos como *A Princess of Mars* (1912), *The Gods of Mars* (1914), *The Warlord of Mars* (1918) e *Thuvia, Maid of Mars* (1920), entre moitos outros.

En conclusión, a produción destes autores pioneiros configura o inicio de diferentes correntes temáticas e formais que Robert Scholes e Eric Rabkin (1982: 19-36) clasificaron como:

1. “**Ficción metafísica**” ou “**Especulación metafísica**”, representada pola produción de Edgar Allan Poe, na que predomina a especulación sobre a natureza do universo, se alude á fin do mundo e se combina o idealismo co materialismo, cuxos antecedentes se atopan na obra de Jonathan Swift;
2. “**Saga tecnolóxica**”, desenvolvida amplamente por Jules Verne, cunha ficción non especulativa e na que se detectan influencias de Daniel Defoe (Londres, 1660-1731) e Auguste Comte (Montpellier, 1798-París, 1857);
3. “**Crítica social**”, presente na produción de Edward Bellamy, na que predomina o compromiso social e a existencia de mundos paralelos;
4. “**Aventuras exóticas**”, desenvolvidas por Edgar Rice Burroughs, que se abren á exploración literaria do espazo e o tempo, á vez que se cuestiona a debilidade da natureza humana.

Para Scholes e Rabkin (1982: 36) estas catro correntes temáticas e formais foron refundidas por Herbert George Wells, que creou unha obra innovadora e sen precedentes, a cal influíu moito en autores posteriores. Un creador que definía a súa produción como testemuño da vida, na que o home do común é o protagonista, a través da indagación na súa mentalidade, nos seus costumes, nos seus medos e nas súas virtudes.

Segundo Jacques Sadoul (1975: 19) entre estes autores pioneiros da ficción científica hai que incluír tamén a **Jack London** (pseudónimo de Jonh Griffith Chaney, San Francisco, 1876-California, 1916), por dar ao prelo propostas pioneiras como *The Iron Heel* (1907), unha anticipación social na que se describe o aplastamento brutal da oligarquía capitalista da Comuna de Chicago e das organizacións obreiras, unha antiutopía que foi entendida como un presaxio literario dos horrores do fascismo (Vera,

1997: 127). Salienta tamén Sadoul (1975) outros títulos deste autor, como son: *The Scarlet Plague* (1912) e *The Star Rover* (1915).

Polo tanto, pódese dicir que nesta primeira etapa de cultivo embrionario da ficción científica xurdiron precedentes que deron paso á presenza, cada vez máis relevante, na literatura dos avances técnicos e científicos que tiveron lugar na sociedade occidental. En xeral, nestes primeiros produtos predominou unha perspectiva netamente optimista, na que a descrición das máquinas extraordinarias, de invencións prodixiosas e útiles para o home estaban sostidas por un espírito científico triunfal (Lenne, 2008). Obsérvase que os autores pioneiros no cultivo desta modalidade xenérica son hoxe considerados grandes clásicos da literatura universal; que se trata dunha narrativa que rompe coas temáticas anteriores, ao facerse eco de cuestións científicas que se debatían nos anos finais do século XIX e principios do XX, como por exemplo a orixe da humanidade, as consecuencias da vida á marxe da civilización e o lugar que ocupaba a imaxinación nun mundo gobernado pola evolución e o empirismo; que empregou a publicación por entregas como forma de chegar a un abano de público cada vez máis amplo, o que favoreceu a súa popularización; e que, por veces, ten como destinatario potencial o lectorado máis novo, o que a relegou, ao igual ca toda a literatura destinada a nenos e mozos, durante anos á periferia do sistema literario. Unha posición marxinal que non empeceu que esta literatura se convertese nun dos alicerces ou bases sobre as que se sustentou a produción posterior dunha das manifestacións literarias máis populares do século XX.

En definitiva, un tipo de produción que abriu novas correntes temáticas e formais, que tomaron como base as “descubertas científicas e técnicas”, decantáronse pola “exploración do universo” e tamén retomaron mitos e tradicións anteriores, como a “creación de seres”, actualizándose segundo avanzaba a ciencia e a técnica do momento, sen esquecer a “especulación de orde social”, na que se recrearon desde a ficción posíbeis consecuencias para a vida das persoas. Catro grandes correntes temáticas que se desenvolverán ao longo do século XX e principios do XXI, configurando unha tipoloxía que propoñemos de modo provisorio, sobre a que serán necesarios máis estudos, pero que nos parece unha ferramenta útil para a comprensión de como se foi conformando e evoluíndo unha modalidade xenérica complexa e diversa, moi ligada á propia evolución e aos cambios experimentados pola sociedade.

Observamos tamén como motivos máis recorrentes a temática das viaxes, ben a diferentes momento da historia, ben a planetas distantes; os mitos, que van reflectir un

novo enfoque sobre a vida e o universo, retomando elementos míticos arcaicos e configurando novas propostas inseridas no mundo da ciencia e a investigación; e o poder, encarnado pola loita contra as desigualdades, os perigos que pode entrañar o emprego non ético da ciencia e a técnica, como a deshumanización e as implicacións no futuro da humanidade. A través destes e outros motivos, as obras sinaladas representan unha ficción científica embrionaria que se foi consolidando como modalidade xenérica diferenciada e ficcionalizaron de modo recorrente temáticas diversas, que se manterán ao longo da historia, como o amor, a alteridade, a interculturalidade, a paz, a amizade, a solidariedade e a crítica social, entre outras.

II.2.2. Inicios da ficción científica

A produción que vimos de analizar como precedentes máis directos da ficción científica e que saíu do prelo, tanto en Europa coma nos Estados Unidos, durante a primeira década do século XX pouco a pouco foi entrando en crise. Segundo Juan Ignacio Ferreras (1972: 29) esta etapa inicial deu síntomas de cambio a partir de 1912, ano no que viron a luz obras como *La Mort de la Terre*, de **Joseph Herry Rosny Ainé** (nome literario de Joseph Henri Honoré Boex, Bruxelas, 1856-1940); *The Last World*, de **Arthur Conan Doyle** (Edimburgo, Escocia, 1859-Crowborough, Inglaterra, 1930); e *Under the Moons of Mars*, de Edgar Rice Burroughs, entre outras. Considera Ferreras que estas novelas deron paso a un tipo de produción que responde a unhas características máis propias da ficción científica, posto que nelas xa se admite abertamente o final da civilización do momento e a falta de solución para todo o progreso científico, de modo que, a denominada por Wells “*Scientific roman*”, “se disuelve o se refunde con la novela de aventuras, de dualismo moral, que se aleja cien leguas de la CF” (Ferreras, 1972: 30).

A principal razón desta argumentación é que para Ferreras unha auténtica novela de ficción científica debería incluír os adiantos científicos no seu universo novelesco como materia temática, pero nunca como unha problemática central da que ocuparse, como ocorría na produción anterior, na que se percibía unha fe cega na ciencia e na tecnoloxía, que agora se vai diluíndo e deixando paso á desconfianza e a unha visión máis crítica da realidade, na que os relatos resultantes seguían sendo eminentemente

fantásticos, aínda que a miúdo se baseaban en feitos reais, de xeito que este exercicio imaxinativo leva aparelada a reflexión crítica sobre a vida humana (Equipo Glifo, 1998: 316) e a situación da sociedade do momento.

Para Christian Grenier (1972: 13) a ficción científica propiamente dita naceu nos Estados Unidos entre 1915 e 1925 en obras destinadas ao lectorado novo ou publicadas en revistas literarias de vangarda. Considera moi importante o feito de que autores que acadaron un grande éxito e que tiñan escrito obras para o lectorado máis novo, publicasen produtos de ficción científica, como por exemplo Edgar Rice Burroughs coa novela *Under The Moons of Mars* (1912), o que considera que probabelmente fixo que se ligara esta literatura a un tipo de destinatario concreto, o infantil e xuvenil, polo que foi relegada á marxe do sistema literario e fóra dos circuítos académicos. Por outra parte, no que se refire a Europa, e concretamente ao caso francés, Grenier considera que se desenvolveu unha anticipación tipicamente francesa, abordábel para os non iniciados, como poden ser os adolescentes, pero que respondeu principalmente a imperativos comerciais e que non revelou os prexuízos inherentes noutras latitudes a esta modalidade literaria. Neste caso foi a veta divulgativa, cultivada amplamente por Jules Verne, a que se considerou dirixida a un tipo de lectorado moi próximo á adolescencia.

A decadencia da novela científica, segundo Ferreras, deu paso á ficción científica no final da década dos anos vinte, por considerar que “solamente en un momento de profunda crisis ideolóxica puede surgir este deseo de rebasar la realidad presente en dirección del futuro” (Ferreras, 1972: 67), de aí que a ficción científica xurdise como unha forma literaria “marxinal”, despois do *crack* do ano 1929, manifestando a perda da fe na sociedade do momento e situándose “voluntaria y muy conscientemente (...) al margen de la sociedad que la niega” (Ferreras, 1972: 68), un distanciamento que atribúe tamén a outros campos non especificamente literarios³¹. É por iso que cre que a ficción científica xurdiu inicialmente da combinación de dúas tendencias anteriores: a novela científica e a de terror, reducindo excesivamente as posibilidades dunha produción de moi amplo espectro temático e formal.

Jacques Sadoul (1975: 17), situándose na liña de Grenier, establece unha ampla periodización, na que marca as seguintes etapas: o inicio da ficción científica entre 1911 e 1925, seguida despois polo que el denomina a “cristalización” (1926-1933), a

³¹ Como foi o caso da arte intelectualizada posterior á gran crise, na medida en que tenta prescindir un tanto do figurativo (personaxes e universo) para plasmar ideas claves, estruturas significativas (Ferreras, 1972: 70).

“mutación” (1933-1938), a “recolección” (1939-1949), a “proliferación” (1950-1957), a “recesión” (1958-1965) e, por último, a “resurrección” (1966-1971). Non obstante, a diferenza con Grenier, Sadoul considera que a influencia de Europa foi preponderante na creación da ficción científica, na que sinala que, á parte de Poe, Bellamy e London, “ningún escritor americano puede ser considerado válidamente como uno de los grandes precursores de la C-F”. Por iso considera que esta modalidade xenérica se desenvolveu de forma autónoma durante os primeiros vinte e cinco anos do século XX ao outro lado do Atlántico, mentres que a anticipación científica inspirada en Jules Verne continuou prosperando en Europa até a Segunda Guerra Mundial, momento no que desapareceu por completo. Por iso entende que “la ciencia ficción moderna es un género de origen europeo que ha encontrado su patria adoptiva en los Estados Unidos de América y se ha desarrollado allí mejor que en ninguna otra parte” (Sadoul, 1975: 21-22). En canto ás temáticas considera que, de modo xeral, na ficción científica durante os anos vinte a ciencia tivo moita importancia nos produtos literarios que se publicaron, aspecto que foi mudando radicalmente a medida que avanzou o século.

De modo máis sinxelo, pero en boa medida coincidente co apuntado por Sadoul, José Santandré (1983: 26-27) sitúa o inicio da ficción científica entre 1911 e 1912; unha segunda etapa que chega até 1937; a terceira, até os anos sesenta; e, por último, un período final que abrangue de 1960 até os anos oitenta, momento da publicación do seu traballo.

Por último, Scholes e Rabkin (1982) consideran que foi nos anos vinte e trinta cando se produciu un verdadeiro cambio na produción de ficción científica, que estivo motivado pola escisión en dous grupos, ambos influenciados por Wells, que se ligaron intimamente á produción europea e estadounidense, na que o primeiro deu lugar a “obras que poseen intensidad emotiva, altura intelectual y conciencia social”, mentres que no segundo triunfaron as revistas de masas³² que publicaron “relatos que acentuaban los elementos de horror y fantasía, jugando con las nuevas invenciones y los nuevos conceptos de la física, estando casi por completo ausentes el compromiso y la preocupación social” (Scholes e Rabkin, 1982: 36).

En definitiva, todas estas propostas, independentemente das oscilacións nas datas marcadas entre unhas e outras, poñen de relevo os cambios experimentados por unha produción que se foi configurando ao redor de diferentes correntes temáticas e

³² Algunhas cubertas destas revistas de divulgación foron reproducidas en H.W., “O futuro, segundo as revistas ilustradas”, *A Nosa Terra*, n.º 1.389, “Magazine”, 14-20 xaneiro 2010, pp. 44-45.

formais que se desenvolveron ao longo do século XX, nas que nos iremos detendo con máis detalle.

Centrándonos na produción que se editou en Europa, considérase que o clima social que imperou durante o período de entre guerras propiciou un gran desenvolvemento dos relatos de ficción científica, especialmente despois da Primeira Guerra Mundial, o que favoreceu a propagación de temáticas de carácter catastrófico e apocalíptico. Durante este tempo Europa estaba a vivir fortes transformacións políticas (desde a Revolución Rusa até o imparábel ascenso do fascismo), que deron lugar a un contexto no que xurdiu con forza a tendencia á creación de novelas antiutópicas ou distópicas, é dicir, aquelas obras nas que se desenvolven tramas situadas no futuro, onde se radicalizaron os males do presente, tanto no plano social coma no político ou no tecnolóxico, converténdose a vida dos individuos en auténticos infernos.

Entre os autores máis influentes desta etapa salienta **Yevgeni Ivánovich Zamiatin** (Lebedian, Rusia, 1884-París, 1937), que publicou unha das novelas que, segundo Scholes e Rabkin (1982: 38-39), máis influíu na ficción científica posterior, *We* (1921). Malia que esta obra viu prohibida a súa publicación en Rusia³³, editouse en Inglaterra, deixando unha fonda pegada en produtos posteriores como *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, ou *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, nos que se presenta un mundo dominado pola opresión e o control férreo dun poder totalitario sobre cada un dos individuos que forman as sociedades descritas. Estes tres títulos constitúen, segundo Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003: 225-231), a forma canónica da distopía.

Zamiatin nesta novela fai unha dura crítica do sistema soviético imposto tras a Revolución Rusa, o cal se ficcionaliza a través dunha sociedade futura sometida a un férreo control da clase dirixente, nun mundo no que un holocausto obrigou aos sobreviventes a se refuxiaren nunha campá de cristal. Estas paredes transparentes, malia protexeren os habitantes dunha natureza salvaxe, provocan a desaparición da intimidade, agás para o sexo, e da individualización, debido a que os nomes foron substituídos por un código de serie. Deste modo destrúese a individualidade para converter a cada ser nun elemento máis da colectividade, un integrante do “nós”. A importancia acadada por esta novela foi tal que deixou sentir a súa influencia en títulos moi posteriores, como *Player Piano* (1952), de Kurt Vonnegut, e *A Clockwork Orange*

³³ Onde estivo prohibida até 1988.

(1962), de Anthony Burgess, por citar só dous exemplos, así como en obras portuguesas e galegas, tanto da Literatura Infantil e Xuvenil coma para o público adulto, como veremos en cada caso.

Outro dos creadores de referencia durante esta etapa foi o checo **Karel Čapek** (Bohemia, 1890-Praga, 1938), autor de *Válka s Mloky* (1936), unha sátira política contra o nazismo, que presenta como principais innovacións técnicas a forte presenza do humor e a ameaza arrepiante, que se plasman na complexa forza da súa perspectiva e no enxeñoso método empregado. Descríbese nesta novela distópica o descubrimento no sur do Pacífico dunha nova especie de salamántigas, que o sistema capitalista decide empregar como man de obra barata para os traballos máis ingratos, aproveitando a súa intelixencia. O interese por estes novos escravos fai que se estendan por todo o planeta, ignorando a ameaza que supón para o ser humano, co que acabará enfrontándose. A presenza cada vez maior das salamántigas interprétase como unha metáfora da ameaza que presentía o autor ante a expansión do nacionalsocialismo alemán, elaborando unha fina crítica a unha orde social e un sistema económico incapaz de deter ese nazismo efervescente.

Čapek é un autor de referencia tamén por ter cunado o termo “robot”, aplicado a criaturas mecánicas con aspecto humano, unha palabra que provén do checo “robota”, no que significa “traballo forzado” e que el empregou na súa obra de teatro *R.U.R. (Rossum’s Universal Robots)* (1921), un texto canonizado pola institución escolar, ao ser de lectura obrigada nos institutos americanos durante a década dos anos trinta.

Outro dos creadores destacados é **William Olaf Stapledon** (Wallasey, Inglaterra, 1886-Caldy, Inglaterra, 1950), un dos máis influentes nestes anos, que publicou en 1930 a novela *Last and First Men*. Nela desenvolve unha particular visión política do futuro, aínda que Sadoul (1975: 91) considera que é “un poco abusivo querer recuperar a toda costa a Stapledon para la ciencia-ficción, pues a todas luces, no había oído hablar jamás de ella y ni por un momento pensó en escribir una obra relevante de este género”. Ben é certo que seguramente moitos dos creadores que cultivaron esta modalidade literaria tampouco tiñan conciencia clara de facelo dentro dunha xenoloxía que despois se chamaría ficción científica. Neste sentido, outros estudiosos consideran importante a Stapledon, como é o caso de Jorge Luís Borges (1975), quen deixou dito que:

Wells alterna sus monstruos –sus marcianos tentaculares, su hombre

invisible, sus proletarios subterráneos y ciegos— con gente cotidiana; Stapledon construye y describe mundos imaginarios con la precisión y con buena parte de la aridez de un naturalista. Sus fantasmagorías biológicas no se dejan contaminar por percances humanos (Borges, 1975: 152).

Por iso considera que este autor inglés deixa na súa produción:

una impresión de sinceridad, pese a lo singular y a veces monstruoso de sus relatos. No acumula invenciones para la distracción o el estupor de quienes lo leerán; sigue y registra con honesto rigor las complejas y sombrías vicisitudes de un sueño coherente (Borges, 1975: 152).

Borges fai tamén extensíbel esta admiración a outra novela de Stapledon, *Star Maker* (1937), unha visión cosmolóxica e filosófica do Universo (Vizcaíno, 2003: 29), que o autor arxentino cualifica como “prodigiosa novela, un sistema probable o verosímil de la pluralidad de los mundos y de su dramática historia” (Borges, 1975: 152).

Por último, entre os creadores europeos é de salientar a **Aldous Huxley** (Godalming, Inglaterra, 1894-Os Ánxeles, California, 1963), que con *Brave New World* (1932) ofreceu unha distopía ou antiutopía situada no futuro, na que os homes son deseñados por enxeñería xenética, entretéñense con xogos mecánicos e esquecen os seus problemas a través da inxesta de drogas. Huxley parecía querer reflectir nesta novela os riscos dun século XX marcado polo uso da tecnoloxía e do coñecemento de modo irresponsábel, ao recrear unha sociedade moi dependente destes adiantos. Influenciado por Wells, salienta a elección dun protagonista alleo á sociedade que, grazas á súa condición de “estraño” queda capacitado para xulgar un sistema decadente, asumindo o papel de representante do lector implícito (Ángel Moreno, 2010: 346). Por outra parte, como sinalou Sadoul (1975: 91), Huxley foi un dos autores que sempre se opuxo a que se lle aplicase á súa produción o epíteto de ficción científica, pois xulgábo indigno da súa obra, o que unha vez máis demostra a pouca consideración que esta modalidade narrativa tiña mesmo entre os propios creadores.

Fronte á produción europea, a ficción científica que se editou durante o primeiro tercio do século XX nos Estados Unidos xurdiu máis próxima ao campo da paraliteratura (Boyer, 1991), sobre todo a que se deu a coñecer nas revistas *pulp*³⁴, un tipo de publicacións que saíron ao mercado nun papel de moi baixa calidade, co que se

³⁴ Termo que alude á composición deste tipo de publicacións, pois quere dicir “pasta de papel”.

imprimían tamén os xornais e que son fundamentais para coñecer unha boa parte da ficción científica publicada nos Estados Unidos, aínda que tamén en menor medida en Inglaterra e Francia. Herdeiras dos folletóns decimonónicos, presentaban contidos de fácil lectura, con predominio dos relatos de suspense, acción, misterio e fantasía, nun formato grande, a dobre columna e algunhas ilustracións. O papel mediador destas publicacións foi fundamental por favorecer o acceso á lectura a un amplo sector de consumidores, debido ao baixo custo. Por outra parte, en moitas destas revistas déronse a coñecer os primeiros traballos de autores que acadarían un importante éxito na ficción científica e, polo tanto, difundiron propostas temáticas e formais que abriron novas vías dentro deste tipo de narracións³⁵.

Na divulgación en revistas desta primeira ficción científica americana é de destacar, como xa adiantamos, o papel de **Hugo Gernsback** (Bonnevoie, Luxemburgo, 1884-Nova York, 1967), un luxemburgués emigrado a América en 1904, que despois de formarse en Europa, onde aprendera as novas técnicas de telecomunicación eléctrica e telefónica que se estaban a desenvolver no momento, chegou aos Estados Unidos, onde levou a cabo labores de editor. Comezou coa publicación da revista *Modern Electrics* (1908-1913) na que en 1911 deu á luz, por entregas, unha das primeiras novelas de ficción científica *Ralph 124C 41+: A Romance of the Year 2660*³⁶, na que se describe unha humanidade futura que se serve de aeronaves para o transporte. Jacques Sadoul (1975) considera que nesta e noutras obras de Hugo Gernsback, así como en moitos dos primeiros autores que se especializaron na ficción científica, se detecta a influencia da utopía socializante *Looking Backward from 2000 to 1887* (1888), de Edward Bellamy, que malia o éxito inicial acabou no esquecemento.

Uns anos despois, en 1913, Gernsback comezou a publicar a revista *Electrical Experimenter*, convertida en *Scientific and Invention* en 1919, unha cabeceira na que se incluíron noveliñas curtas de ficción científica, que espertaron un grande interese entre o público. O éxito destas iniciativas propiciou que en abril de 1926 saíse do prelo *Amazing Stories*, a primeira revista dedicada exclusivamente á ficción científica. Inicialmente era unha mestura de magazin e revista *pulp* na que se reimprimían historias de autores do pasado para encher as páxinas e que progresivamente foi atraendo a unha

³⁵ Forrest J. Ackerman (2002) fai unha breve historia das publicacións *pulp* máis destacadas, en “Las revistas de ciencia ficción: pulp science fiction”, publicado en *Finis Terrae*, n.º 20, marzo-abril 2002, pp. 10-15, artigo no que tamén se inclúe unha listaxe elaborada por Iñaki Fariña de todas estas revistas publicadas entre 1926 e 1960 que acolleron textos de ficción científica.

³⁶ Publicada como novela en 1925 (Vizcaíno, 2003: 28).

xeración de escritores americanos que se dedicaron ao cultivo desta nova modalidade xenérica (Asimov, 1986: 104). Esta revista tivo un éxito inmediato e foise facendo con boa parte do mercado, convertendo en autores de referencia a aqueles que tiñan publicado nos primeiros números. Nela destaca, desde o punto de vista paratextual, as cubertas e interiores de Frank Rudolph Paul (Viena, 1884-Nova Yersey, 1963), uns deseños de creacións tecnolóxicas futuristas que o converteron nun dos deseñadores de revistas e magazines máis importantes da época, atraendo ao público pola novidade que supoñían no panorama editorial³⁷ e de grande influencia en ilustradores posteriores.

Con estas publicacións, Gernsback cuñou o novo termo, que aparecía no subtítulo da propia revista, “The Magazine of Scientifiction”, e incidiu desde o seu papel de axente na produción deste tipo de narracións e na súa recepción. Neste senso é de salientar a inclusión dun apartado na revista que levaba por título “Discussions”, unha columna na que os lectores podían expresar as súas opinións sobre as obras lidas ou sobre as ideas que se tiñan publicado en números precedentes, do mesmo xeito que permitía que se escribiran entre eles, o que deu lugar á creación dun *fandom*³⁸ ou club de fans, que publicou o seu primeiro *fanzine* en 1929, a primeira bibliografía en 1935 e celebrou unha convención en 1936. Tamén é de salientar que desde os primeiros números convocou un gorentoso premio de cincocentos dólares (Ackerman, 2002: 10) para incentivar a creación entre novos autores. Esta publicación estivo dirixida por Gernsback até 1929, momento no que por diversas intrigas comerciais tivo que renunciar á súa propiedade, logo de trinta e nove números.

Outras iniciativas desenvolvidas por Gernsback foron revistas como *Science Wonder Stories* (1929-1936), na que empregou por primeira vez a expresión “ficción científica” aplicada aos textos (Sadoul, 1975: 68), e *Thrilling Wonder Stories* (1936-1955), coas que seguiu difundindo a modalidade narrativa que el contribuíra a promocionar, e mesmo crear, desde as liñas que marcaba na dirección das diferentes revistas. Este labor de difusión e conformación da ficción científica foille recoñecido

³⁷ Pódense ver boa parte dos seus traballos en <<http://www.frankwu.com/paul1.html>> e as portadas de moitas das revistas e magazines desta época en: <<http://www.magazineart.org/>> (consultadas o 04/01/2010).

³⁸ Este “Dominio reservado aos fanáticos” posibelmente teña a súa orixe ao redor de 1930 por influencia das cartas dos afeccionados que publicaba Gernsback nas columnas da revista que dirixía, iniciativa coa que os afeccionados adquiriron o costume de coñecerse e formar pequenos grupos (Sadoul, 1975: 92). O primeiro *fandom* levou por nome “The Science Fiction League” e Gernsback concibiuno como unha especie de seminario que tiña unha “misión educadora”, a cal consistía en preparar ás xeracións máis novas para afrontar os cambios que se ían producir. Este *fandom* celebrou a primeira convención en Philadelphia e a ela asistiron unhas setenta persoas (Ferreira, 1990: 8).

pola World Science Fiction Society (Worldcon) ou Convención Mundial de Ficción Científica, que se celebrou por primeira vez en 1939 e que na edición de 1960 lle outorgou o título de “The Father of Science Fiction”, ademais de darlle ao seu premio “Science Fiction Achievement Award” o nome popular de “Hugo”, un galardón que se concede desde 1953 á mellor novela, novela curta, relato e relato curto publicados ao longo do ano³⁹, como veremos máis adiante.

O labor do editor luxemburgués foi imitado por outros e deu lugar a iniciativas como a da revista *Astounding Stories* (1930-1938), unha das primeiras *pulp* en dar a coñecer autores noveis. A competencia entre as diferentes revistas *pulp* que se foron publicando nos Estados Unidos provocou que unhas e outras loitasen por facerse co maior segmento do mercado. A crise de 1929 provocou que a partir dos primeiros anos da década dos trinta moitas destas publicacións se visen moi afectadas economicamente, o que provocou que pagasen mal e tarde aos seus autores. A dificultade das condicións editoriais determinou que neste momento creadores máis coñecidos colaborasen con *Astounding Stories*, que pagaba mellor e máis puntual que, por exemplo, *Amazing Stories* (1926-2001) e *Science Wonder Stories* (1929-1930). A situación propiciou que a partir de 1934 *Astounding Stories* ocupase unha posición de maior peso no terreo da ficción científica, pois grazas ao forte apoio económico co que contou seguiu innovando e expandíndose, mentres que as súas rivais se estancaron e moitas desapareceron.

Un aspecto que resulta moi curioso é o feito de que nas primeiras revistas norteamericanas ao redor dun cincuenta por cento dos textos publicados eran de autores alemáns ou franceses (Ángel Moreno, 2010: 347), o que demostra a importancia do movemento *pulp* nestes sistemas literarios.

Por outra parte, a difusión da ficción científica durante os anos vinte e trinta viuse apoiada e popularizada polas propostas cinematográficas, con antecedentes moi temperáns nas propostas de Georges Méliès, quen entre as dúcias de películas que realizou destaca a obra mestra estreada en 1902 *Le Voyage dans la Lune*, unha proposta “revolucionaria, fundamental para entender la posterior evolución del recién nacido arte

³⁹ Un premio que na actualidade está dotado con corenta mil euros e que desde a primeira edición en 1953, na que lle foi concedido a Alfred Bester, se lle outorgou a figuras como Robert Heinlein (1962, 1967), Isaac Asimov (1973, 1983) e Ursula K. Le Guin (1975). Conta con numerosas modalidades (“Mellor novela”, “Mellor novela curta”, “Mellor relato”, “Mellor relato curto”, “Mellor libro relacionado”, “Mellor presentación dramática”, “Mellor fanzine”, “Mellor editor”, etc.), como se pode ver na páxina web oficial <<http://www.thehugoawards.org>>. Entre os autores galardoados nas últimas edicións na modalidade de novela figuran Sussana Clarke en 2005 por *Jonathan Strange & Mr. Norrell*, Robert C. Wilson en 2006 por *Spim*, Vernor Vinge en 2007 por *Rainbows End* e Michael Chabon en 2008 por *The Yiddish Policemen's Union*.

filmico” (Navarro, 2008: 15) e cuxo plano da Lúa cun obús cravado nun dos seus ollos se converteu na primeira icona da historia do cinema (Memba, 2007: 20). Tamén nos anos vinte se trataron temáticas propias da ficción científica en películas como *Der Golem* (1920), dirixida por Carl Boese e Paul Wegener, baseada na novela homónima de Gustav Meyrink, un filme mudo do que se fixeron diferentes versións e no que se desenvolve a historia dun golem de arxila creado por un rabino. Nesta década recreáronse as viaxes espaciais en propostas como *Aelita* (1924), dirixida polo ruso Yákov Protazanov e baseada na novela homónima de Alexei Tolstoy, na que se recrea unha sociedade utópica e cuxo protagonista viaxa a Marte e loita contra o rei tirano para axudar á raíña Aelita. Esta proposta influíu noutras posteriores como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, unha distopía futurista escrita e guionizada pola súa dona, Thea von Harbou (Tauperlitz, 1888-Berlín, 1954), unha creadora pioneira na ficción científica. Esta película, considerada o mellor expoñente do expresionismo alemán, recrea a vida nunha megalópole do ano 2026, na que unha clase intelectual somete á clase obreira a un ingrato traballo subterráneo. Segundo a crítica é un filme de anticipación no que se presaxia o nazismo, o estalinismo e mesmo o sindicalismo pacifista (Memba, 2007: 33), ademais de que influíu moito noutras propostas pola creación do “robot” de María, que “com toda a sua aparelhagem pseudo-científica, servirá de arquétipo para todas as cenas de criação de seres artificiais, tão comuns à FC” (Reinaldo, 1989: F14).

Durante a década dos anos trinta tamén se estrearon películas como a francesa *Le Fin du Monde*, dirixida por Abel Gance, na que se desenvolve a posibilidade de que un asteroide choque contra a Terra, temática que terá unha gran presenza nas producións de finais do século XX e inicios do XXI, como veremos; e a adaptación de *Frankenstein* (1931), de Mary Shelley, dirixida por James Whale, director que tamén realizou en 1935 *Bride of Frankenstein*, entre outras.

En xeral, durante esta etapa inicial da ficción científica obsérvase a perda de fe na ciencia e no progreso, deixándose sentir na creación un ton máis pesimista, comprometido e de advertencia dos perigos que ameazan a vida dos homes. Na produción cabe salientar que continuaron publicándose obras adscritas ás tipoloxías que indicamos no período anterior, como foi o caso das “descubertas científicas e técnicas”, que son aquelas que seguiron a liña marcada por Jules Verne, na que se editaron múltiples títulos até mediados de século. Canto á “exploración do universo” desenvolveuse fundamentalmente en textos dirixidos ao lectorado máis novo, especialmente no caso das revistas que comezaron a proliferar nos Estados Unidos e

tamén en Europa, aínda que tamén se destinan a este sector de público algunhas das obras máis relevantes, que alcanzaron un grande éxito de vendas. No que se refire á “creación de seres” durante esta etapa cuñouse o termo “robot”, temática que coñeceu unha gran proliferación ao longo do século. Por último, canto á “especulación de orde social” foi a tendencia que máis proliferou e a que marcou a liña dalgunhas das obras máis relevantes, fundamentalmente aquelas que desde a política ficción auguraron mundos distópicos de sometemento e control férreo do individuo, reflectindo e adiantando os horrores provocados polas guerras durante a primeira metade do século.

No referido á recepción, viuse condicionada pola publicación a través de revistas de baixa calidade, ao redor das que se artellou a creación e desenvolvemento do movemento *fandom*, nas que se incluíron textos de fácil lectura, na maior parte dos casos dirixidos a un público adolescente, que se converteu nun sector en expansión, ao que tamén se destinaron as obras dalgúns creadores de obras actualmente consideradas canonizadas.

II.2.3. A “*Golden Age*”

Nos últimos anos da década dos trinta comezou unha nova etapa para a ficción científica que a crítica ten denominado como “*Golden Age*” ou, o que é o mesmo, idade de ouro ou tamén período clásico (Sadoul, 1975: 121) e que abrangue desde finais dos anos trinta e principios dos anos corenta até os sesenta. Durante este longo período a ficción científica caracterizouse pola renovación das temáticas e tamén por unha clara influencia da situación derivada da guerra fría entre os bloques mundiais, na que era patente o temor aos cambios sociais que se estaban operando. Neste tempo aumentou o interese pola tecnoloxía, propiciado especialmente polos primeiros voos espaciais, á vez que se deu unha progresiva perda do optimismo tecnolóxico, reflectido nunha evidente desconfianza na ciencia, aspecto que se acentuou fundamentalmente a raíz do lanzamento da bomba atómica sobre Hiroshima e Nagasaki en 1945.

Para entender mellor a evolución experimentada pola produción de ficción científica durante estas dúas décadas faremos un rápido repaso polos principais axentes e feitos que incidiron de forma decisiva nela.

Un dos elementos que propiciou o cambio de paradigma foi a chegada en 1938

de John W. Campbell Jr. (New Jersey, 1910-1971) á dirección da revista *Astounding Stories*, que desde ese mesmo ano pasou a chamarse *Astounding Science Fiction*. Nesta cabeceira realizou un importante traballo de promoción, pero sobre todo incidiu na produción a través das estritas normas⁴⁰ que impuxo desde a dirección da revista, un labor favorecido polo longo período que permaneceu no posto: trinta e tres anos. Esta época pasou a denominarse “Era Campbell” e nela a ficción científica transcendeu as publicacións *pulp* e buscou outros medios de difusión, sobre todo a edición en formato libro. Esta nova produción, na que conviviu un interese crecente dos lectores polos magazines coas obras en formato libro, creou un novo sector de mercado que foi aproveitado a partir dos anos corenta polas editoriais, ao que dirixiron títulos que antes só tiñan sido editados como novelas por entregas ou folletíns.

Sadoul (1975: 121-122) salienta tamén que no ano 1938 a ficción científica recibiu un importante impulso coa emisión radiofónica da adaptación de *The War of the Worlds*, de Herbert George Wells, realizada por Orson Wells⁴¹. Considérase que esta emisión creou unha gran conmoción no público e puido avivar o interese dos editores por esta modalidade narrativa, efecto que Sadoul ve reflectido no paso, en poucos anos, da publicación de tres revistas especializadas ao redor dunha vintena. Entre as novas cabeceiras que acolleron este tipo de narracións apareceron *Marvel Science Stories* (1938-1939), *Science Fiction* (1939-1941), *Future Fiction* (1939-1943), *Startling Stories* (1939-1955) e *Amazing Stories* (1938-2005)⁴², que despois de oitenta e nove números pasou a mans doutra editora, Ziff-Davis Publications, que modificou o seu aspecto externo e se dirixiu cara ao público mozo.

No estudo dos contidos destas revistas detéctase o paso do optimismo predominante durante os anos trinta, á escuridade dos corenta (a causa da Segunda Guerra Mundial) e un predominio claro da reflexión e o asentamento da ficción científica durante a década dos cincuenta, que coincide coa prosperidade económica. Nos Estados Unidos continuaron publicándose as revistas que viñan desde a década dos trinta e corenta como *Fantastic Adventures* (1939-1953), pero tamén xurdiron outras novas como *Galaxy Science Fiction* (1950-1980), *Dynamic Science Fiction* (1952-

⁴⁰ Entre outras cuestións, esixiu coidado na redacción e linguaxe dos textos, mudou o tratamento de temas científicos, nos que os personaxes eran enxeñeiros ou científicos e falaban como tales (Quílez, 2003), imprimíndolles coherencia e verosimilitude.

⁴¹ Emitiuse o día 30 de outubro de 1938 na cadea estadounidense CBS (Columbia Broadcasting System), coincidindo co día de *Halloween* ou do Samáin, como se coñece na cultura galega.

⁴² Unha revista que publicou o seu número inaugural en abril de 1926 da man de Hugo Gernsback e que foi mudando de editor e nome en diferentes etapas. Chegou até marzo de 2005, momento no que editou o número seiscentos sete.

1954), *Cosmos* (1953-1954), *F&F* (1953), *Fantastic Universe* (1953-1960), etc.

No final da década dos cincuenta comezou a súa andaina unha das revistas máis importantes pola súa traxectoria e difusión, *Extrapolation*, publicada nos Estados Unidos desde 1959 e fundada por Thomas Clareson. O seu nome fai referencia a un termo fundamental na ficción científica, “extrapolación”, concibida como o emprego de procesos da imaxinación relativos a mundos ficticios a partir das descubertas ou hipóteses científicas e culturais, particularmente sobre tentativas de aproximación científica ao futuro (astronomía, bioética, medicina, etc.).

Coincidindo coa prosperidade económica dos anos cincuenta, unha vez rematada a Segunda Guerra Mundial, os axentes involucrados na creación e difusión da ficción científica (editores, autores, ilustradores, libeiros, asociacións, etc.) consideraron que era preciso organizarse e buscar medidas de estímulo para esta produción. Deste modo, creáronse os dous primeiros premios específicos de ficción científica, o “International Fantasy Award” (IFA) e o “Science Fiction Achievement Award”. O primeiro xurdiu en Inglaterra e mantívose vixente desde 1951 até 1957. Con el recoñecía a mellor obra de ficción científica ou fantasía do ano. Ao longo das oito edicións o ditame fíxose público na Convención Británica de Ficción Científica e entre os títulos premiados figuran *Earth Abides* (1951), de George R. Stewart; *More than Human* (1953), de Theodore Sturgeon; e *The Lord of the Rings* (1957), de J.R.R. Tolkien, entre outros.

O segundo, o “Science Fiction Achievement Award”, creouse dous anos despois e acabou por se converter nun dos de máis dilatada traxectoria dentro desta modalidade narrativa, xa que segue convocándose na actualidade. É coñecido popularmente como o premio “Hugo”, en homenaxe a Hugo Gernsback, ao que xa aludimos, e concédeo a Worldcon ou Convención Mundial da Ficción Científica, co apoio da World Science Fiction Society (WSFS) ou Sociedade Mundial da Ficción Científica, que é a que establece, actualiza e fai cumprir as regras do procedemento de elección. Desde a súa primeira convocatoria, o galardón concedeuse á mellor obra publicada no ano anterior nas categorías de novela, novela curta, relato e relato curto. Despois dunha selección previa, a obra gañadora é a que acada o maior número de votos entre os participantes na convención. Nas primeiras convocatorias foron recoñecidos títulos como *The Demolished Man* (1953), de Alfred Bester; *Stranger in a Strange Land* (1962), de Robert A. Heinlein; e *Dune*⁴³ (1966), de Frank Herbert (Tacoma, Washington, 1920-

⁴³ Unha tradución á lingua portuguesa é a realizada por Eurico da Fonseca e revisada por Dália Maniz, para a Editorial Livros do Brasil, que foi publicada en 2006 na colección “Argonauta” (n.º 563).

Madison, Wisconsin, 1986).

A consciencia da necesidade de organización e vertebración de colectivos co fin de profesionalizar o sector púxose de manifesto tamén na creación da British Science Fiction Association, instituída en 1958, e formada por autores, editores, mediadores e fans. Estes e outros axentes incidiron nunha produción que durante a década dos anos corenta e cincuenta reflicte a convivencia de, fundamentalmente, dúas grandes tendencias, que se denominaron “*Hard Science Fiction*” e “*Space Opera*”. Pertencen á primeira aqueles produtos que especulan sobre teorías e hipóteses científicas, nos que os elementos científicos e técnicos están tratados co máximo rigor, mesmo cando entran dentro da pura especulación, subordinando a narración a este rigor, o que os convertía máis en tratados científicos ca en obras de ficción. Como sinala Miquel Barceló (1990: 55), a física, a química e a bioloxía, coas súas derivacións no ámbito da tecnoloxía, son as ciencias que soportan a maior parte da especulación da ficción científica “*Hard*”, dado que os creadores tiñan unha ampla formación académica. Na segunda, a “*Space Opera*”, os contidos ignoran a base científica das temáticas tratadas e sitúan a acción e a aventura no espazo (Abraham, 2005: 25; Navarro, 2008: 461-496). O nome desta tendencia da ficción científica deriva duns seriais norteamericanos de radio e televisión chamados “*Soap Operas*”. Estaban patrocinados normalmente por marcas de xabóns e acadaran unha gran repercusión nos anos trinta con seriais como *Flash Gordon*, unha proposta de éxito sen precedentes, que máis tarde inspirou produtos paradigmáticos como *Star Wars*, de George Lukas, que estreou a súa primeira entrega en 1977 e abriu unha vía explorada por propostas posteriores, cuxa principal innovación foi o emprego de efectos especiais “los cuales, irónicamente, han liberado al género de sus ataduras literarias, concediéndole la oportunidad de crear su propia sintaxis” (Navarro, 2008: 470), pero tamén abriu vías de exploración da inmensidade do espazo e das máquinas do futuro, presentando emotivas aventuras consagradas á eterna loita entre o ben e o mal e constatando que o home non é o centro do universo, senón unha máis das múltiples especies que o habitan (Reinaldo, 1989: F 15).

Entre os produtos literarios da década dos corenta e cincuenta que máis influíron na produción posterior están *Nineteen Eighty-Four* (1949), de **George Orwell** (nome literario de Eric Arthur Blair, Motihari, India, 1903-Londres, 1950), unha novela de política-ficción distópica, na que se percibe claramente unha forte pegada da novela *We* (1921), de Zamiatin. Esta antiutopía é considerada como unha das máis importantes da primeira metade do século XX, xunto coa que en 1932 publicara Aldous Huxley, *Brave*

New World, e a de 1953 *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (Waukegan, Illinois, 1920), autor que xa tiña publicado uns anos antes con grande éxito *The Martian Chronicles* (1950).

Con estes, hai outros títulos que se converteron en referentes da ficción científica e marcaron liñas polas que posteriormente transitaron outros moitos autores, como *The Day of the Triffids* (1951), *The Chrysalids* (1955) e *The Midwich Cuckoos* (1957), as tres de **John Wyndham** (Knowle, Warwickshire, 1903-Petersfield, Hampshire, 1969), que lle imprimiu ás súas producións grandes doses de terror; *Limbo* (1952), do estadounidense **Bernard Wolfe** (New Haven, Connecticut, 1915-Calabasas, California, 1985), unha novela precursora de anticipación; e *Daybreak -2250 A.D.* (1954), de **André Norton** (nome literario de Alice Mari Norton, Cleveland, Ohio, 1912-2005), unha das poucas mulleres que acadaron un gran recoñecemento como produtora de ficción científica e que con esta novela para adolescentes, convertida nun auténtico *best-seller*⁴⁴, superando nas vendas o millón de exemplares (Sadoul, 1975: 155).

O papel do cinema e a televisión na difusión e popularización da ficción científica foi en aumento durante os anos corenta, fundamentalmente a través das producións de baixo custo, tamén chamadas de serie B, nas que se recreaban as aventuras de heroes ao longo de dez ou quince episodios, pensados fundamentalmente para a infancia e xuventude. Estas películas, con orzamentos moi baixos e actores principiantes, decaeron coa chegada dos seriais á televisión nos anos cincuenta. Entre as producións de ficción científica que mellor acollida tiveron nesta década salienta *Dr. Cyclops* (1940), un dos primeiros filmes en cor desta modalidade, dirixido por Ernest B. Schoedsack, que se sitúa no Amazonas, onde un científico logra reducir espectacularmente o tamaño de seres humanos.

Na década seguinte aumentou o interese pola temática das viaxes espaciais, que protagonizou propostas como *Destination Moon* (1950), dirixida por Irvin Pichel e baseada na novela xuvenil de Robert A. Heinlein *Rocket Ship Galileo* (1947), na que o propio autor participou no guión, en colaboración con Alford Van Ronkel; e *When Worlds Collide* (1951), dirixida por Rudolph Maté, con guión de Sydney Boehm, baseada na novela de Edwin Balmer e Philip Wylie, na que se desenvolve a loita pola supervivencia dun grupo de humanos ante a ameaza de colisión dunha estrela errante contra a Terra, temática que tamén aparece en producións moi posteriores como *Deep*

⁴⁴ Referido ao sentido inicial da expresión, coa que se designaba os libros máis vendidos (Equipo Glifo, 1998: 211).

Impact (1998), de Mimi Leder; ou *Armageddon* (1998), de Michael Bay; e *The Angry Red Planet* (1959), dirixida por Ib Melchior, na que se relatan as aventuras dunha viaxe a Marte. A industria cinematográfica durante esta etapa apostou, segundo Javier Memba (2007: 72-73), por propostas eminentemente belixerantes, en comparación coas producións anteriores, e desenvolveu catro liñas temáticas xerais: a apocalipse nuclear, as invasións alieníxenas, as viaxes interplanetarias e as mutacións.

Por todo o dito, durante a década dos anos corenta e cincuenta obsérvase na produción de ficción científica unha renovación temática, na que se deixa sentir a influencia da situación social, moi marcada pola tensión derivada do conflito bélico e a posterior bipolaridade da Guerra fría. Os cambios sociais que se presentían incidiron por un lado no gran pesimismo, pero tamén no interese crecente por unha tecnoloxía cada vez máis avanzada, que estaba superando os límites da Terra. É importante tamén o labor de coordinación de axentes literarios, especialmente os editores e directores de revistas, que incidiron na busca dunha produción cada vez máis rica e coidada, que comezaba a ser recoñecida tamén a través dos primeiros certames literarios de prestixio, froito da organización en colectivos e asociacións, tanto de creadores, coma doutros axentes involucrados na produción de ficción científica, a cal comezou tamén a ser difundida a través de medios como a televisión e o cinema, que estaban nun proceso de popularización cada vez máis amplo entre a poboación.

En xeral, a produción continuou explorando as diferentes correntes que marcamos na etapa anterior, acentuándose na “exploración do universo” a distancia entre dúas tendencias claras: as obras que trataron con rigorosidade os aspectos relativos á ciencia e a técnica (denominadas “*Hard*”) e as que cultivaron as aventuras espaciais de modo lúdico e por veces cunha calidade moi cuestionábel (a “*Space Opera*”). Fronte a esta corrente viron a luz obras actualmente canonizadas que se sitúan na “especulación de orde social”, marcadas polo pesimismo e a recreación de mundos distópicos, nos que o home aparece como vítima de sociedades deshumanizadas e sometedoras, nas que se perde a individualidade, diluída no colectivo, e nas que prolifera a polarización, a perda dos sentimentos e a incomunicación.

II.2.4. A “*New Wave*”

Ao longo da década dos anos sesenta xurdiu a primeira vangarda da ficción científica, que se chamou “*New Wave*”⁴⁵, e que se deu, segundo Scholes e Rabkin (1982: 101), porque houbo un grupo de escritores e críticos que se decataron dos cambios que estaba experimentando esta produción. Un dos elementos fundamentais foi a necesidade de mudar as perspectivas adoptadas e as temáticas tratadas nestes produtos, pois algunhas das aspiracións da humanidade xa se tiñan cumprido: Yuri Gagarin foi o primeiro home no espazo, o satélite Telstar comezou a transmitir imaxes transatlánticas e en 1969 chegouse á Lúa. Deste modo, as viaxes espaciais deixaban de ser o tema central e comezábanse a imaxinar futuros diferentes daqueles que se recrearan uns anos antes.

Temas como as relacións sociais, a ecoloxía, o estudo da linguaxe, a intelixencia, etc., comezaron a adquirir máis protagonismo, á vez que se fomentou unha nova conciencia literaria e social, que tentaba recuperar a profundidade ideolóxica, situando os produtos resultantes nunha clara oposición ao positivismo que dominaba, a “*Golden Age*”. Non obstante, durante este período houbo reaxustes na produción, moi ligados aos cambios sociais e científicos de cada momento, que se plasmaron en moitos dos produtos literarios publicados durante este tempo. Tamén se deixaron sentir as dúbidas que xurdiron sobre a situación social, en especial a raíz de conflitos como o de Vietnam ou as primeiras misións non tripuladas a Marte, e comezouse a cuestionar o importante auxe que experimentaron os medios de comunicación, vistos como elementos ameazantes e de férreo control do ser humano. Estes temores e inseguridades alimentaron correntes temáticas e formais que conviviron coas novas propostas da “*New Wave*”, de modo que vellos argumentos, como as “*Space Opera*”, as antiutopías, as guerras espaciais e as intelixencias indíxenas e artificiais volveron adquirir importancia, en paralelo ás visións de cara ao mundo interior e á presenza do ordenador como máquina pensante⁴⁶, temáticas introducidas pola “*New Wave*”, igual cás clonacións, que adquiriron unha visión máis actualizada (Vizcaíno Gómez, 2003: 35). En definitiva,

⁴⁵ Segundo Miquel Barceló (1990: 59) este termo foi cunado como unha reminiscencia da nova xeración de cineastas franceses da mesma época, chamada *Nouvelle Vague*.

⁴⁶ Un aparello que foi visto como unha ameaza por moitos autores ao considerar que se podería converter nun elemento que destruíría a humanidade.

como todo movemento vangardista, funcionou como reactivador, reordenando e evoluíndo temáticas e formas.

Unha proposta sobre a evolución desta vangarda é a de Jacques Sadoul (1975), quen establece dúas etapas: a primeira, de 1965 a 1968, na que se amplía o campo da ficción científica cunha maior liberdade de ideas e de estilos, é dicir, dáse unha renovación e ampliación temática e formal; e a segunda, de 1968 a 1971, caracterizada pola preocupación por innovacións formais, a imitación dos escritores de vangarda de preguerra e unha clara vontade de sorprenden.

Para J.M.M. (1989) a “*New Wave*” demostrou que a ficción científica podía tratar calquera tema desde a socioloxía, a sexualidade, a relixión, a política, etc., o que provocou un enriquecemento literario dos produtos resultantes, deixando atrás a tendencia dominante na década anterior, na que a ficción científica estivo máis restrinxida á publicación en revistas especializadas, medios que se converteron durante os anos corenta e cincuenta na “espinha dorsal do género”, pero que:

culminando uma década [a de sesenta] de mudanças e coincidindo com o início da era espacial que se vinha anunciando desde os primeiros tempos, a ficção científica mudou profundamente. A década de 60 trouxe uma série de novos autores e a utilização em larga escala do novo modo de divulgação da ficção científica: o livro de bolso (J.M.M., 1989: 45).

Esta práctica multiplicouse a medida que ían perdendo relevancia as revistas como medios de difusión. Non obstante, entre os axentes que máis incidiron no cambio de orientación da ficción científica cabe sinalar a mediación exercida por editores que marcaron novas liñas editoriais e iniciaron correntes temáticas e formais que responderon ás inquietudes xurdidas na sociedade do momento. Tamén foi importante a creación de institucións, como asociacións, que convocaron premios literarios específicos para esta modalidade literaria; e a difusión e popularización de medios como o cinema e a televisión.

Desde o punto de vista da mediación, a figura que máis influíu no terreo editorial europeo foi o escritor, editor, xornalista e crítico **Michael Moorcock** (Londres, 1939), que desde 1964 se encargou da dirección da revista inglesa *New Worlds*. Coas liñas marcadas desde a propia revista fomentou un maior coidado da calidade literaria dos produtos publicados, a maior complexidade dos personaxes e da estrutura narrativa, o que propiciou a ruptura coas formas dominantes até o momento nesta literatura para

xerar unha linguaxe propia e distinta, cuxo resultado foi unha revalorización desta expresión artística e ideolóxica dentro da literatura.

A organización en asociacións cada vez máis fortes e de carácter máis amplo deu un importante paso en 1965 coa fundación da Science Fiction and Fantasy Writers of América (SFWA), que malia o seu nome xurdiu aberta a todos os escritores de ficción científica do mundo, coa única condición de ter publicadas algunhas obras nos Estados Unidos. O artífice foi **Damon Knight** (Hood River, Oregon, 1922-Eugene, Oregon, 2002), un editor, crítico e escritor que, desde moi novo, formou parte activa do movemento *fandom* e que tiña un grande interese en profesionalizar o sector ligado á ficción científica. Presidiu a asociación até 1967, na que destacou polo seu labor en defensa dos dereitos de autor e unha postura moi crítica coas malas prácticas na publicación⁴⁷. Desde a asociación, unha das iniciativas máis relevantes foi a convocatoria de premios como o “Nebula”, que se celebra anualmente desde 1965. Os encargados de facer a selección das obras finalistas foron, desde o inicio, escritores, editores e profesionais da literatura de ficción científica, o que lle imprimiu un gran prestixio e foi apoiado por un amplo colectivo de profesionais entendidos na materia.

É así como na década dos anos sesenta conviviron as convocatorias do “Science Fiction Achievement Award” ou “Hugo” e o “Nebula”, que compartían as mesmas categorías: novela, novela curta, relato e relato curto e mesmo chegaron a premiar os mesmos títulos. Entre as obras recoñecidas polo “Nebula” figuran títulos como *Dune* (1966), de Frank Herbert; *The Left Hand of Darkness* (1969), de Ursula K. Le Guin; e *Rendezvous with Rama* (1973), de Arthur C. Clarke, entre outros. Esta asociación instaurou tamén en 1974 un galardón considerado a máxima distinción que un autor de ficción científica podía recibir, o “Grand Master Award” ou premio “Gran Mestre”, polo que decidiu que non se concedería todos os anos, senón só cando houbo unha personalidade que merecese tal distinción. Este recoñecemento foille concedido, desde a primeira edición, a vinte creadores, nómina que inaugurou Robert A. Heinlein. Desde o ano 2002 mudou o nome polo de “Damon Knight Memorial Grand Master Award”, en homenaxe ao fundador da asociación que convoca este premio. O último galardoado foi

⁴⁷ Unha das polémicas máis transcendentais mantívola con A. E. Van Vogt, no momento que era un dos autores máis recoñecidos. Knight foi un dos primeiros críticos serios da ficción científica, á que se achegou cos mesmos parámetros analíticos que se aplicaban á literatura institucionalizada. De feito, a súa obra recompilatoria de ensaios *In Search of Wonder* (1956) considérase o documento fundacional da crítica moderna da ficción científica. Outra vía do labor de formación deste autor centrouse na Conferencia de Escritores Millford e o Taller Clarion de escritores de ficción científica.

Michael Moorcock, a quen se lle concedeu na edición de 2008⁴⁸.

O interese por estimular a creación dunha ficción científica de calidade moveu a outras organizacións a convocar galardóns, como o Premio “Júpiter”, que foi concedido entre 1973 e 1978 polo Grupo Instrutor de Ficción Científica da Universidade de Maine, integrado por estudiosos e profesores de lingua e literatura inglesa que utilizaban a ficción científica como material pedagóxico nas súas aulas de creación literaria. Este galardón recoñecía a calidade literaria da mellor novela, novela curta, relato e relato curto e, malia a súa irregularidade, foi outorgado a obras como *Rendezvous with Rama* (1973), de Arthur C. Clarke; *The Dispossessed* (1974), de Ursula K. Le Guin; *Where Late the Sweet Birds Sang* (1976), de Kate Wilhelm; e *A Heritage of Stars* (1977), de Clifford D. Simak.

Inaugurado no mesmo ano, pero cunha traxectoria máis consolidada, o premio “John W. Campbell Memorial” foi unha iniciativa dos británicos Harry Harrison e Brian W. Aldiss, como alternativa elitista aos Premios “Hugo”, un certame no que o xurado está integrado por escritores e estudiosos da ficción científica, aínda que os criterios son semellantes aos do “Júpiter”, posto que se valora especialmente o aspecto literario das novelas que galardonan⁴⁹.

En 1975 celebrouse tamén a primeira convocatoria do premio “John W. Campbell Award”, organizado pola World Science Fiction Society, co que se recoñecía ao mellor autor novel. Os candidatos eran aqueles creadores que tiñan publicada a súa primeira obra nos últimos dous anos. O ditame decidíase durante a Convención Mundial de Ficción Científica, de xeito paralelo aos “Hugo”, e no que a votación tamén a levan a cabo os participantes neste evento.

Estas convocatorias recoñeceron algúns dos creadores máis representativos, tanto en Europa coma en América. Entre os primeiros figuran escritores que se estableceron ao redor da revista *New Worlds*, na que colaboraron estreitamente co seu director, Michael Moorcock, e que representan os máis destacados cultivadores da “*New Wave*”. Para Scholes e Rabkin (1982) un destes creadores involucrado na nova concepción da ficción científica como forma de reflexión e reacción foi **Brian Wilson Aldiss** (Norfolk, Inglaterra, 1925), que se distinguiu polo seu dominio da linguaxe e un

⁴⁸ Pódese ver a relación completa dos creadores galardoados desde 1974 na páxina oficial da asociación en <<http://www.sfwaweb.org/archive/awards/grand.htm>> (consultada o 29/11/2010).

⁴⁹ A páxina web oficial da asociación é <<http://www2.ku.edu/~sfcenter/campbell.htm>>, e nela recóllense as bases e a historia do premio, ademais da relación dos gañadores desde 1973 á actualidade (consultada o 29/11/10).

discurso depurado, non exento de humor, cunha obra que presenta unha inquietante visión da humanidade, perpetuamente ameazada na súa supervivencia, aínda que transcende todos os mundos pasaxeiros que se reflicten nela. Entre as dúas de títulos publicados por este autor inglés salientan *The Dark Light Years* (1964) e *Barefoot in the Head* (1969), pero sobre todo *Frankenstein unbound* (1973)⁵⁰, unha sólida reflexión sobre as orixes e problemática da ficción científica, concretamente entre o poder da ciencia e a condición humana. A historia de Aldiss iníciase no ano 2020, no que un estraño desaxuste no tempo e no espazo provoca que o protagonista, e principal narrador, Joseph Bodenland, apareza nas aforas de Xenebra no ano 1816. Alí coñece o doutor Víctor Frankenstein, protagonista da novela de Mary Shelley e, sabedor do seu segredo, loitará por conter o doutor e a súa criatura. Mesmo chega a falar coa propia autora, que aínda non rematara de escribir a novela, pero as alteracións constantes no tempo e no espazo impiden que poida levar a cabo o seu obxectivo. O principal recurso empregado é a hipertextualidade, unha técnica propia da narrativa moderna, que Aldiss puxo tamén en práctica noutras novelas como *Moreau's other island* (1980), na que este xogo literario se establece coa novela de Herbert George Wells *The island of Dr. Moreau* (1895), e en *Dracula unbound* (1991), baseada na obra de Bram Stoker.

Como o propio autor manifestou, con esta busca de profundidade ideolóxica oponse expresamente ao anterior, pois:

había tanto que no me gustaba y yo pensaba que la ciencia ficción debería haber sido más filosófica, por decir algo y por otro lado debería tener menos confianza en que la humanidad podría crecer solo a través del poder, y no a través de la espiritualidad (Capanna *et alii.*, 2001).

O autor manifesta que a literatura, e tamén a arte, é o contrapeso fronte ao cientifismo extremo, e que a ficción científica se converte entón nunha forza reaccionaria que tenta equilibrar os desaxustes sociais xerados polo avance desbocado da tecnoloxía. É por iso, xustifica, que recorre á novela de Mary Shelley, por ser a primeira de ficción científica considerada autenticamente reaccionaria.

Outro dos creadores máis relevantes deste período foi **James Graham Ballard** (Shangai, China, 1930-Londres, Inglaterra, 2009), considerado pola crítica un dos mellores autores ingleses contemporáneos. As súas primeiras novelas están impregnadas da paixón pola psicanálise e pola pintura surrealista e xogan coa ameaza

⁵⁰ Foi levada ao cinema en 1990, baixo a dirección de Roger Corman.

das catástrofes naturais, onde os elementos simbolizan os conflitos interiores do ser humano. Algúns destes primeiros títulos foron *The Wind from Nowhere* (1961), *The Drowned World* (1962) e *The Drought* (1963), que J. C. Planells (2006) engloba no chamado “ciclo de novelas catastrofistas”. Esta primeira etapa da produción de Ballard continuou anos despois cunha serie de títulos nos que empregou unha psicoloxía adaptada ao medio, cunha presentación fría e impersoal que subliña a alienación dun mundo deshumanizado e tiranizado polos medios de comunicación, dentro do que Planells (2006) denomina “ciclo urbano”, con títulos como *Concrete Island* (1974) e *High Rise* (1975), aínda que a obra que máis repercusión tivo no seu momento foi a distopía *Crash* (1973).

Na produción posterior do autor, xa durante a década dos anos oitenta, considérase que as novelas son máis clásicas e enmárcanse no ciclo das “catástrofes sociais” (Planells, 2006), no que a deshumanización adquire todo o protagonismo, aínda que nalgúns casos parece vaticinar feitos que ocorreron despois na sociedade europea, como as revoltas de inmigrantes en Francia en 2005. Probabelmente por iso a súa literatura “sobrevive gracias a que enunció en ella problemas eternos, no estrictamente futuros, aunque se valiera de distintos futuros como máscaras para enunciarlos” (Rodríguez, 2010: 50). A referencia que supón a súa produción queda patente no caso de intelectuais galegos, como o poeta Daniel Salgado, que nunha entrevista recomendaba entre as súas lecturas favoritas as obras deste autor, ao que considera un “Jules Verne moderno” (Puñal, 2008: 2).

Na evolución da ficción científica é importante durante a década dos sesenta e setenta a irrupción no mercado de autores non anglosaxóns, como foi o polaco **Stanislaw Lem** (Lwów, Polonia, 1921-Kraków, Polonia, 2006), ao que lle gustaba burlarse da pretenciosidade intelectual da ficción científica occidental (Vizcaíno Gomez, 2003: 33), consideraba que a produción americana dos anos setenta era de moi baixa calidade literaria e que estaba máis interesada en aventuras que en desenvolver novas ideas e formas literarias, opinión que lle custou a súa expulsión da Science Fiction and Fantasy Writers of América (SFWA) en 1976, asociación da que fora nomeado membro honorario en 1973. Este creador é considerado pola crítica como un dos maiores expoñentes da ficción científica de todos os tempos e un dos poucos produtores que, non sendo de fala inglesa, acadou fama a nivel mundial. Entre as súas

obras destacan títulos como *Solaris*⁵¹ (1961) e *Cyberiada* (1965), que foron traducidos a corenta linguas e venderon máis de vinte e sete millóns de exemplares. Escribiu ao redor da temática do contacto entre humanos e civilizacións extraterrestres e sobre o futuro tecnolóxico da humanidade en títulos como *Astronauti* (1951), *Powrót z gwiazd* (1961), *Doskonala Próznia* (1971) ou *Pokój na Ziemi* (1987). Aínda que moitas das súas obras teñen un marcado ton humorístico e irónico, na maior parte delas percíbese tamén un fondo pesimismo respecto á condición humana, enmarcada nunha moderna cosmogonía mítica.

Desde o punto de vista da recepción, salienta entre os creadores máis destacados nos Estados Unidos **Robert A. Heinlein** (Butler, Missouri, 1907-California, 1988), que publicou novelas para adolescentes⁵² e conquistou a millóns de lectores⁵³, os cales cada ano o situaron no primeiro lugar das enquisas de opinión sobre os creadores máis coñecidos. Para este lectorado escribiu máis dunha ducia de títulos, nos que empregou grandes doses de didactismo, que non afectan á narrativa, e divulgou abundosa información de carácter científico. A súa produción para o lectorado adulto, que viña sendo recoñecida con diferentes galardóns desde a década dos anos cincuenta, como vimos, seguiu vendo a luz con grande éxito grazas a títulos como *Stranger in a Strange Land* (1961), *The Moon is a Harsh Mistress* (1966) e *Time Enough for Love* (1973). Da relevancia acadada por Heinlein na ficción científica é boa mostra o seu recoñecemento como “Grand Master Award”, outorgado pola Science Fiction and Fantasy Writers of América, por primeira vez en 1974, como xa dixemos, que se viña engadir aos Premios “Hugo” que recibira en 1956 por *Double Star* e, en 1960, por *Starship Troopers*.

As innovacións na produción desta etapa viñeron tamén da man doutros creadores como **Isaac Asimov** (Petrovichi, Rusia, 1920-Nova York, 1992), que achegou a ciencia ao público con moitas obras divulgativas pero tamén creativas, coas que mantivo o seu liderado como autor máis vendido durante máis de trinta anos, con

⁵¹ Novela que foi adaptada ao cinema por Andrei Tarkovsky en 1972 (Unión Soviética e Xapón) e por Steven Soderbergh en 2002 (Estados Unidos).

⁵² Como se pode seguir pola páxina oficial do autor <<http://www.severing.nu/juvie.htm>> (última consulta 6/4/2011), onde se recollen cronoloxicamente organizadas as súas novelas dirixidas ao lectorado máis novo e publicadas entre 1947 e 1963, acompañadas dunha liña argumental.

⁵³ Contra esta novela erguéronse voces como a de Peter S. Prescott, quen afirmou nun artigo publicado o 29 de novembro de 1971 no *Newsweek*, que “no se puede leer ese galimatías sin soltar la carcajada, pero cientos de miles de adolescentes logran hacerlo perfectamente, así como medio millón de adultos incultos”, unha afirmación que pon de manifesto a súa oposición a que esta obra formase parte do currículo académico nos Estados Unidos, que ademais provén dun “mestre do pensamento da nación” (Sadoul, 1975: 330-331).

entregas regulares de series como a das fundacións⁵⁴, o imperio das galaxias⁵⁵ ou a de robots⁵⁶, que foi das primeiras en empregar estes personaxes en novelas de marcado carácter policial; **Theodore Sturgeon** (nome literario de Edwar Hamilton Waldo, Staten Island, Nova York, 1918-Eugene, Oregon, 1985), que ademais de facer guións cinematográficos cultivou unha prosa rítmica, na que prima o estilo literario fronte ao argumento e na que afonda no carácter humano, en títulos que van desde *More Than Human* (1953), pasando por *Venus Plus X* (1960), até *The Player on The Other Side* (1963); e **Alfred Elton van Vogt** (Manitoba, Canadá, 1912-Os Ánxeles, Estados Unidos, 2000), que destacou pola intensidade das súas obras, a orixinalidade dos presupostos, as tramas argumentais atractivas e o predominio da aventura, o suspense e a intriga, cuns personaxes ben perfilados psicoloxicamente, que tratou nas dúcias de obras publicadas e entre as que salientan *Empire of the Atom* (1957), *The Twisted Men* (1964), *The Silkie* (1969) e *Quest for The Future* (1970), entre outras. Todos estes creadores teñen en común a colaboración na década dos anos corenta en revistas como *Astounding Science-Fiction*, as cales os visibilizaron e deron a coñecer as súas primeiras entregas.

Cun ton máis satírico e un amplo tratamento da alienación e da deshumanización salienta a produción de **Philip K. Dick** (Chicago, Illinois, 1928-Santa Ana, California, 1982), que deu ao prelo novelas de gran repercusión como *The Man in the High Castle* (1962), unha proposta que combina a ficción científica coa historia alternativa. O seu estilo caracterizouse por ser sinxelo, directo e sen florituras, cunha obra que se ten cualificado como “filosofía-ficción” (Fernández Madrigal, 2009), distanciándose do convencional nos anos cincuenta e sesenta, momento no que escribiu, onde os autores máis relevantes se inclinaban por aquelas propostas máis “*Hard*”, é dicir, as máis rigorosas no tratamento da ciencia e a técnica. Entre as temáticas máis orixinais figura o tratamento dos robots ou máquinas intelixentes, que el denominou andróides ou simulacros. En xeral, aínda que novelas como a sinalada gozaron de certo prestixio, Dick foi pouco recoñecido en vida, aspecto que mudou coas adaptacións de varias das súas obras ao cinema, a partir do que acadou un gran recoñecemento entre o público e

⁵⁴ Iniciada en 1951 con *Foundation*, continuada con *Foundation and Empire* (1952) e *Second Foundation* (1953), foi retomada en 1982 con *Foundation's Edge*, seguida con *Foundation and Earth* (1986), *Prelude to Foundation* (1988) e pechada con *Forward the Foundation* (1993). Esta serie tivo continuidade cos títulos dunha triloxía que se coñeceu como “Segunda fundación” e da que forman parte *Foundation's Fear* (1997), *Foundation and Chaos* (1998) e *Foundation's Triumph* (1999).

⁵⁵ Formada por *Pebble in the Sky* (1950), *The Stars, Like Dust* (1951) e *The Currents of Space* (1952).

⁵⁶ Conformada polos títulos *The Caves of Steel* (1954), *The Naked Sun* (1957), *The Robots of Dawn* (1983) e *Robots and Empire* (1985).

mereceu o respecto da crítica. Deste modo, as adaptacións das súas obras á gran pantalla permitiu volver sobre a súa produción e considerala con máis detemento.

Entre as innovacións introducidas durante este período e unha das que maior repercusión acadou nos anos posteriores, salienta a produción da escritora **Ursula K. Le Guin** (nome literario de Ursula Koeber Le Guin, Berkeley, California, 1929), unha das primeiras mulleres en denunciar o papel pasivo que se lles atribuíu ás personaxes femininas na ficción científica. Le Guin fixo unha ficción científica de carácter social, na que adoptou unha nova perspectiva e inaugurou novas temáticas, en especial cuestionando os roles tradicionais, convertendo a muller en suxeito activo, con soños e preocupacións que merecen tanta atención coma os dos homes. As novas vías abertas por Le Guin foron seguidas despois por outras creadoras como **Marion Zimmer Bradley** (Albany, Nova York, 1930-Berkeley, 1999), **Vonda N. McIntyre** (Kentucky, 1948) e **Joanna Russ** (Nova York, 1937), entre outras (Lara, 2005).

A produción de ficción científica das autoras que se incorporaron nos anos sesenta ao mercado editorial para Green e Lefanu (1986: 11-12):

constituye el ámbito ideal para verter las visiones especulativas del futuro, así como para analizar y explorar toda una serie de posibilidades políticas y personales; proporciona además la oportunidad de imaginar a la mujer fuera de una cultura patriarcal, pudiéndose así determinar y cuestionar los componentes de ésta. La ciencia-ficción nos permite ver mas allá de los restringidos papeles preceptuados para las mujeres, concediéndonos la oportunidad [...] de describir tanto nuestros sueños como nuestras pesadillas. Por otra parte, la ciencia-ficción también nos permite estudiar la situación actual de la mujer, utilizando las metáforas propias de ese género para mejor enfocarla e iluminarla; es decir, podemos estar escribiendo sobre el futuro, pero lo cierto es que estamos escribiendo sobre el presente.

En xeral, a obra de Le Guin está moi próxima do onírico, rica en imaxes de tipo poético e visionario, na que se busca a integración e a transcendencia (Scholes e Rabkin, 1982: 88). Un dos títulos máis destacados da autora é *The Left Hand of Darkness* (1969), unha novela controvertida na que se trata o xénero e a sexualidade a través dos ollos dun terrícola que chega ao planeta Gueden, que está habitado por mutantes hermafroditas que mudan de sexo. Unha interesante visión feminina dunha sociedade utópica na que desapareceu a guerra e que mereceu o “Nebula” no mesmo ano da publicación e o “Hugo” un ano despois, en 1970. Pero a traxectoria da autora foi recoñecida noutras entregas, como *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia* (1974), que

mereceu o mesmo ano da súa publicación o premio “Nebula” e un ano despois o “Hugo” e o “John W. Campbell”.

Para pechar este repaso, deterémonos nun dos autores considerados paradigmáticos durante a década dos anos setenta pola súa sátira das institucións e das ideas vixentes, aínda que mantivo a confianza na ciencia e tamén na natureza humana a través dunha mensaxe optimista, representativa da misión do home no universo. **Arthur Charles Clarke** (Minehead, Inglaterra, 1917-Colombo, Sri Lanka, 2008) é segundo João Seixas (2002: 53) “o poeta da tecnologia e da cosmologia na moderna CF”, que contou cun gran recoñecemento e foi un cientista reputado (Vizcaíno Gómez, 2003: 41-44). Para Seixas o conto de Clarke “Transit of Earth”, publicado en *Playboy* en 1971, é un texto que se presta a unha:

exploração genética dos códigos de lectura da FC, das suas raíces técnicas, científicas e literárias, e também do papel que este particular género literário desempenha no imaginário colectivo de uma humanidade permanentemente imobilizada na periferia de um universo inexplorado que se estende para lá das suas mãos, ao mesmo tempo próximo e inalcançável (Seixas, 2002: 53).

Ve Seixas na estrutura deste conto a representación da temática “científico-ficcional”, empregada recorrentemente no período da “*New Wave*” británica, como manifestación da oposición á literatura “*Hard Science Fiction*”, unha ficción científica, como xa dixemos, preocupada esencialmente por cuestións técnicas que suscitaban as chamadas ciencias puras. O argumento do conto xira ao redor das últimas horas dun astronauta retido en Marte, debido a un accidente, no ano 1984 e sen posibilidade de regresar á Terra. Sitúa esta narrativa de Clarke como a afirmación dunha ficción científica de carácter máis sociolóxico e eminentemente literaria, que se mostraba indiferente á corrección científica dos seus contidos e que, en 1971, cando Clarke publicou este relato, xa se atopaba en vías de esgotamento, especialmente despois da gran difusión que tivera no período de 1964-1970 con autores como J. G. Ballard, Michael Moorcock ou a través da revista *New Worlds*, xa citados. Atopa que neste texto de Clarke se pode recoñecer o xogo de estruturas, tanto da ficción científica dos anos cincuenta coma dos anos sesenta, unha esencialmente americana e outra anglosaxoa (Seixas, 2002: 55). A través deste personaxe, Seixas entende que o autor está transmitindo que o futuro no que hoxe se vive non é só o pasado da imaxinación científica, senón que tamén traslada a experiencia humana do seu horizonte limitado ao

basto e inexplorado cosmos.

En canto á mediación exercida polas revistas, xa vimos que, desde os anos cincuenta, foron perdendo importancia nos Estados Unidos, onde as máis de corenta publicacións especializadas quedaron reducidas a unha decena (Sadoul, 1975). O papel de difusión e promoción da ficción científica pasou entón a ser predominantemente da televisión, que comezou por adaptar obras de banda deseñada como *Buck Rogers*, *Superman* ou *Flash Gordon*, para logo pasar á adaptación de novelas, co cal achegou a un amplo sector do público o contido de títulos contemporáneos. Este papel seguiu desenvolvéndose, e mesmo acentuándose, durante os anos sesenta e setenta con series televisivas, como *Star Trek*, que formou xeracións de adolescentes na “*Space Opera*”, aspecto que explica o éxito de reposicións posteriores destas series, coas que gozaron diferentes xeracións.

Nesta mesma década tamén é moi importante o papel do cinema de ficción científica, que fora considerado marxinal durante moito tempo, e que neste momento conseguiu atraer a grandes masas de público con adaptacións como *2001. A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, baseada no conto “Sentinel of Eternity”, escrito por Arthur C. Clarke en 1948 e publicado no magazine *10 Story Fantasy*; *The Planet of the Apes* (1969), de Franklin J. Schaffner, e baseada na novela homónima de Pierre Boulle (Avignon, 1912-París, 1994); e de clásicos como *The Green Slime* (1968), de Kinji Fukasaku, na que se trata a reacción social ante o próximo choque dun asteroide coa Terra, posibilidade que impulsa a un grupo de astronautas a destruílo nunha misión exitosa, aínda que de regreso descubren que unha misteriosa substancia os converte en monstros.

A transformación do cinema como industria mediática propiciou, segundo Biagio D’Angelo (2008), que cada vez foran maiores as dificultades para sistematizar desde un punto de vista teórico a ficción científica, que segue actualmente servindo como base de traballo para moitas propostas filmicas (Navarro, 2008). Para moitos estudiosos do cinema un dos momentos culminantes para a ficción científica chegou no ano 1977 coa adaptación de *Star Wars Galaxies*, de George Lukas; *Close Encounters of the Third Kind*, de Steven Spielberg; e *Alien* (1979), de Ridley Scott, que provocaron a adaptación de obras anteriores publicadas en folletín, como fora o caso de *Superman* (1978) e *Star Trek* (1979), dous filmes que bateron todas as marcas de venda de billetes entre un público cada vez máis novo. Antonio José Navarro (2008: 489) considera que estas propostas se caracterizan polo escapismo e o afán de espectáculo e que reflicten

unha visión inxenua e nostálxica do cinema como forma de arte popular pero tamén como negocio. A estas propostas uníronse outras como *Meteoro* (1979), dirixida por Ronald Neame, na que se desenvolve a loita pola supervivencia do home ante a ameaza dun meteorito que pode colidir coa Terra.

Á vista de todo o dito, obsérvase que durante este período se superaron moitos dos argumentos da ficción científica anterior, imaxinando futuros diferentes, abordando o tratamento de novas temáticas e unha nova conciencia literaria e social, inclinada cara á profundidade ideolóxica e un carácter máis crítico e reflexivo. Á par da liña de desconfianza no futuro, que xa viña da etapa anterior, iniciáronse novas vías temáticas, como unha maior preocupación polo mundo interior, o tratamento de experimentos como as clonacións ou a forte conciencia do poder que estaban acadando os medios de comunicación, percibidos como unha grave ameaza para o home, cuestionado tamén polo alcance das novas tecnoloxías na súa vida. Por outra parte, seguiu sendo moi importante o labor dalgúns editores que, desde o seu papel de axentes literarios, marcaron estilos e normas que incidiron na mellora literaria dos produtos resultantes, un labor que se viu reforzado pola creación de novas asociacións e colectivos, así como a institución de novos certames cos que se recoñeceron as obras de máis calidade, á vez que serviron de estímulo para os creadores. A visibilidade que proporcionaron os galardóns viuse ampliada coas adaptacións que o cinema e a televisión fixeron de moitos títulos e series de ficción científica, o que popularizou cada vez máis esta literatura, principalmente entre os máis novos.

En xeral, algunha das tendencias e correntes temáticas, como a das “descubertas científicas e técnicas” e as viaxes de “exploración do universo” fóronse abandonando, aínda que non deixaron de se recrear aventuras intergalácticas e guerras espaciais, mentres que se acentuou a “especulación de orde social” con moita presenza das catástrofes naturais e sociais, cun claro enriquecemento e coidado literario, maior profundidade nos personaxes, un ton inquietante nos discursos e a idea dunha ameaza constante para a Terra. O contacto con “civilizacións extraterrestres” e a “creación de novos seres”, fundamentalmente robots que foron evoluíndo até androides⁵⁷ ou cibors⁵⁸, coñeceron importantes títulos, nos que primou o afán divulgativo a través de grandes

⁵⁷ Termo popularizado por Auguste Villiers na súa novela *L'Ève Future* (1886) e que refírese aos robots antropomorfos, que ademais da aparencia humana tamén imitan a súa conduta.

⁵⁸ Acrónimo do inglés acuñado por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline en 1960, no que se une a idea de *cibernético* e *organismo*, referido a aquelas criaturas compostas por elementos orgánicos e dispositivos mecánicos empregados para mellorar as capacidades orgánicas mediante o uso da tecnoloxía.

doses de intriga, suspense e aventura, moitas veces tratados desde o humor, a ironía e mesmo a sátira.

En definitiva, unha produción que se foi actualizando á par dos tempos, establecendo diálogos intertextuais cos precedentes máis recoñecíbeis e que se difundiu non só nas revistas, que seguiron operando como importantes institucións e plataformas de planificación, senón tamén a través do formato do libro de peto, modalidade editorial que durante este período acadou unha gran difusión.

II.2.5. O “*Ciberpunk*”

Coa chegada aos anos oitenta na ficción científica xurdiu unha nova tendencia que se denominou “*Ciberpunk*”. Tomou o seu nome da combinación de “cibernética” e “punk” e iniciouse nos Estados Unidos. O cambio de paradigma veu propiciado pola capacidade narrativa coa que os autores souberon construír e narrar as súas historias, creando un tipo de narrativa visionaria, potente e rica, na que se toma como referencia a morte do industrialismo e o nacemento dunha nova cultura pop, na que a xuventude e a marxinalidade da rúa son o epicentro (Elias, 1999: 16). Por outra parte, ao longo da década fíxose cada vez máis patente a mestura de correntes formais e temáticas e o emprego e reelaboración de materiais de anos anteriores. É por iso que unha parte da crítica considera que a ficción científica desta época é unha literatura directamente herdeira das publicacións *pulp*, da banda deseñada (especialmente da oriental ou *manga*⁵⁹) e dos xogos de rol (Esquirol Ríos, 2004).

Se nas revistas *pulp* a ficción científica reflectía soños frustrados, no “*Ciberpunk*” apareceu un futuro recoñecíbel e dolorosamente extraído da condición moderna, como manifesta na antoloxía *Burning Chrome* (1986) **William Gibson** (Conway, South Carolina, 1948). Este autor, considerado un dos máis representativos da nova corrente, define o seu universo ficcional como a imaxe dunha sociedade na que parece como se viviramos “en un perverso experimento de darwinismo social, ideado por un investigador aburrido que mantuviese el dedo permanentemente apretado en el

⁵⁹ Banda deseñada destinada inicialmente ao público infantil que experimentou un grande avance creativo da man de autores como, por exemplo, Satoshi Kon, Ryuchi Ikegami e Hisashi Sakaguchi (Varillas, 2007: 196). De orixe xaponesa, conta cunha gran difusión e versatilidade no Xapón, onde proliferaron diferentes subxéneros (*hentai*, *yaoi*, *yuri*, etc.).

botón de avance rápido” (Esquirol Ríos, 2004). Xunto con Gibson, tamén acadou unha gran repercusión a produción de **Bruce Sterling** (Austin, Texas, 1954)⁶⁰. Unha das principais diferenzas da produción destes autores coa anterior é a perspectiva adoptada, pois mentres Asimov ou Herbert falaban de futuros moi distantes e de encontros galácticos, os autores “*Ciberpunk*” céntranse en futuros próximos e dentro do propio planeta Terra, caracterizado pola existencia de megacorporacións.

En xeral, nos novos produtos domina a ruptura coa utopía, a crítica dunha realidade na que é manifesto o desencanto cunha era que esmagou o home, na que xa non domina a ilusión senón as grandes urbes descontroladas e os sonhos mutilados, unha maneira de enfrontarse ao mundo que parece futuro en si mesmo; fálase de realidades alternativas, de transmutacións, de anarquías contra as grandes tecnocracias e oligopolios. No plano léxico, termos como *hacker*⁶¹, *realidade virtual* e *ciberspazo* convértense en estandartes desta nova tendencia. Os personaxes son habitualmente seres marxinais, solitarios e distantes, que viven á marxe da sociedade, cunha vida diaria na que impacta o rápido cambio tecnolóxico, unha atmosfera de información computerizada ubicua e a modificación masiva do corpo humano.

A década dos anos oitenta foi moi prolífica en obras e estilos, aínda que se considera *Neuromancer* (1984), de William Gibson, o máximo expoñente da corrente “*Ciberpunk*” e da maior parte da ficción científica publicada durante estes anos, na que o *leitmotiv* se podería definir como: “o coñecemento é poder”. En xeral, trátase dunha literatura altamente tecnolóxica e ambientada en contornos urbanos perigosos e hostís, da que se atopan abondosos exemplos nos sistemas literarios que son obxecto deste traballo, o portugués e o galego.

Para Vizcaíno Gómez (2003: 37-38) o “*Ciberpunk*” é unha forma moderna, aínda que os seus modelos se remontan a parte da novela decimonónica, en especial a que retrata a dura vida das cidades industrializadas, e á literatura policial, cos seus heroes empeñados en enfrontarse ao sistema que os utiliza. As referencias ao período *pulp* están na base desta vangarda, como sinala Bruce Sterling no prólogo á antoloxía de relatos *Burning Chrome* (1986), de William Gibson, na edición de 1994, no que sinala:

⁶⁰ Obras como *The Artificial Kid* (1980), *Squismatrix* (1985), *Islands in the Net* (1989), ademais de ser o antólogo da principal escolma do “*Ciberpunk*”, titulada *Mirrorshades, The Cyberpunk Antology* (1986).

⁶¹ Manuel Castells mantén en *La Galaxia Internet* (Barcelona: Areté, 2001) que algunhas figuras dos *hackers* se recoñecen a si mesmos nos personaxes *ciberpunk* da literatura de ficción científica, por constituíren a súa autonomía social na Internet, loitando por conservar a súa liberdade fronte á intrusión dos poderes fácticos. Esta loita pola liberdade é un dos valores que di que forma parte da cultura *hacker* conformada polas redes de programadores informáticos que interactúan *on line* ao redor da colaboración en proxectos autodefinidores de programación creativa.

Se os poetas son os lexisladores non recoñecidos do mundo, os escritores de ficción científica son os seus bufóns da corte. Somos Pallasos Sabios que podemos saltar, dar cabriolas, facer profecías e rañarnos en público. Podemos xogar coas Grandes Ideas porque o extravagante colorido das nosas orixes de revista barata nos fan parecer inofensivos⁶² (Gibson, 1994: 9).

A produción que participou destes presupostos e que acadou unha gran relevancia, xunto con *Neuromancer* (1984), de Gibson, está conformada por novelas de creadores norteamericanos como: *Timescape* (1980) e *Across the Sea of Suns* (1984), de **Gregory Benford** (Mobile, Alabama, 1941); *Ender's Game*, (1985), de **Orson Scott Card** (Richland, Washington, 1951); e *Cyteen* (1988), de **C. J. Cherryh** (nome literario de Carolyn Janice Cherry, St. Louis, Missouri, 1942), novela de case mil páxinas, que na súa edición de peto tivo que editarse en tres volumes: *The Betrayal* (1989), *The Rebird* (1989) e *The Vindication* (1989).

En canto á mediación, durante esta década dos anos oitenta, ademais de seguirse convocando anualmente premios como os “Hugo”, “Nebula”, “Júpiter” e o “John W. Campbell Memorial”, tamén botaron a andar outros certames como o “Prometheus Award”, que desde 1982 entrega a Libertarian Futurist Society⁶³ e que recoñece obras de ficción científica libertarias, é dicir, centradas en temáticas relacionadas coa política e coa orde social derivada das aplicacións a esta literatura dos principios filosóficos do libertarismo; o premio “Memorial Philip K. Dick”, iniciado en 1983 e destinado a premiar obras de ficción científica que saíron do prelo en formato de peto; o “Theodore Sturgeon Memorial”⁶⁴, no que se galardoa o mellor relato breve; e o premio “Arthur C. Clarke”⁶⁵, concedido por expertos da British Science Fiction Association⁶⁶, da Science Fiction Foundation⁶⁷ da Universidade Politécnica do Norte de Londres e da International Science Policy Foundation, que recoñece a mellor obra literaria de ficción científica publicada en Inglaterra, os dous últimos galardóns veñen sendo convocados desde 1987.

⁶² A tradución é nosa.

⁶³ Premio que foi creado en 1979 por L. Neil Smith, pero que non se entregou con regularidade até a creación da Sociedade.

⁶⁴ Galardón complementario do “John W. Campbell Memorial” de novela. Ver toda a información sobre as diferentes convocatorias do certame en <<http://www2.ku.edu/~sfcenter/sturgeon.htm>> (consultada o 02/01/2010).

⁶⁵ Ver <<http://www.clarkeaward.com/>> (consultada o 29/12/2009).

⁶⁶ Ver <<http://www.bsfa.co.uk/>> (consultada o 23/09/2009).

⁶⁷ Ver <<http://www.sf-foundation.org/index.html>> (consultada o 20/07/2009).

A importancia dos premios como estímulo para a produción é incuestionábel, pero na difusión e popularización de moitas novelas de ficción científica incidiu máis o cinema, fundamentalmente a través de adaptacións, moitas veces superproduccións realizadas en Hollywood, entre elas *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott⁶⁸, unha obra netamente “*ciberpunk*”, que ten moitas influencias do cinema negro e na que se desenvolven as nefastas consecuencias da tecnoloxía nunha era futura, a causa do férreo control sobre o individuo. A esta e outras propostas engadíronse tamén os xogos para ordenadores e os xogos de rol, en especial o *Shadowrun* ou o *Cyberpunk 2020*, que teñen guións moi influenciados polas películas e a escrita “*ciberpunk*”. Non obstante, as influencias deste movemento foron aínda máis alá, deixándose notar en sectores tan diversos como a música e a moda, nos que etiquetou algunhas tendencias experimentais.

En xeral esta literatura foi empregada como metáfora das preocupacións polos efectos e o control das corporacións monopolísticas sobre o individuo, a corrupción dos gobernos, a enaxenación e a vixilancia tecnolóxica, polo que a súa chamada á “rebelión” levou a falar dunha literatura de ficción científica contracultural, aínda que non reaccionaria, pois non rexeitou a tecnoloxía, senón o mal uso feito dela.

De situarse na década seguinte, nos anos noventa, salienta o feito de que na produción que viu a luz durante estes anos tiveron unha grande incidencia feitos ocorridos no final da década anterior, como a caída do muro de Berlín, o inicio do desenvolvemento masivo das novas tecnoloxías, en especial o rápido crecemento do uso dos ordenadores e os satélites de comunicacións ao servizo da sociedade civil, e tamén a mercantilización da industria do entretemento (Insua e Santiago, 2009), sen esquecer a particularidade de que ao ser a antesala dun novo milenio se acumularon os máis variados vaticinios sobre apocalipses e fondas transformacións. As guerras e tensións políticas dispararon a alarma e o “Efecto 2000” foi tomado como un castigo á excesiva dependencia das máquinas. A tecnoloxía de telecomunicacións converteu en realidade a tese da “aldea global” e o enorme crecemento da Internet fixo pensar en moitos casos que xa non había fronteiras. Esta sensación de fondo cambio trasladouse á ficción científica, que asistiu á chegada da data mítica de moitos dos seus argumentos, o ano 2000. As miradas cara ao futuro estaban cada vez máis próximas no tempo e prestaban especial atención á evolución da sociedade e da tecnoloxía.

Moitos autores rexeitaron explicitamente os clixés asociados a esta modalidade

⁶⁸ Baseada na novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968).

narrativa e pasaron a considerar a tecnoloxía cunha visión máis positiva, consecuencia da acelerada introdución das computadoras e a Internet na vida cotiá, así como das posibilidades abertas pola rede global, o que incidiu no cambio de perspectiva, que deu paso ao rexeitamento da rebeldía e da exaltación da marxinalidade que formaba parte das propostas “*Ciberpunk*”. Este cambio levou a que a produción resultante se denominase “*Post-ciberpunk*” (Person, 1998), na que se considera como a primeira novela *Snow Crash* (1993), de **Neal Stephenson** (Fort Meade, Maryland, 1959), unha proposta na que se mesturan elementos novos como os memes⁶⁹, os virus informáticos e outros motivos da alta tecnoloxía con elementos tirados da mitoloxía sumeria. Se a repercusión desta novela foi moi ampla, coa publicación de *The Diamond Age* (1995) e *Criptonomicón* (1999), Stephenson acadou maior éxito que coa anterior, malia as dificultades que entrañan algunhas pasaxes de detalles técnicos moi pormenorizados.

En xeral, as propostas inscritas no “*Post-ciberpunk*” caracterízanse por empregar personaxes involucrados na súa sociedade, na que actúan para defender a orde social establecida ou para crear unha mellor, fronte aos do “*Ciberpunk*”, que eran solitarios, individualistas e alienados. Por outra parte, a tecnoloxía vese agora como unha forma de sociedade, cunha descrición máis realista dos ordenadores, probabelmente polo feito de que o uso destas novas ferramentas nas súas máis diversas funcións chegou ao público en xeral, sen producir a fragmentación social que se temeu e prognosticou nos anos setenta e oitenta, do mesmo xeito que se mostra unha clara preferencia por solucións biotecnolóxicas (especialmente na variante denominada “*Biopunk*”) e non tanto polos implantes metálicos, que daban como resultado seres híbridos⁷⁰. Entre os autores máis novos que se inscriben na liña aberta por Stephenson, figura o británico **Richard Morgan** (1965) que en *Altered Carbón* (2002) ofreceu unha novela na que se volve sobre moitos dos tópicos da ficción científica, aínda que en conxunto é un produto moi orixinal, no que o intercambio entre corpos e mentes dos seus protagonistas resultan trepidantes.

En xeral, nesta produción transmítese a idea de que hai que afrontar o salto cara ao sistema solar, especialmente na triloxía marciana de **Kim Stanley Robinson**

⁶⁹ Segundo as modernas teorías sobre a difusión cultural, un meme é a unidade teórica de información cultural transmisíbel dun individuo a outro ou dunha mente a outra, e incluso dunha xeración á seguinte. Este neoloxismo foi cunado por Richard Dawkins en *The Selfish Gene* (1976), unha obra divulgativa sobre a teoría da evolución, na que se parte de presupostos xenéticos e non individuais ou raciais.

⁷⁰ Entre as diferentes correntes temáticas que xurdiron do “*Ciberpunk*” tamén se ten diferenciado a denominada “*Steampunk*”, na que as ambientacións se aproximan á novela negra e se sitúan no século XIX e na época victoriana inglesa.

(Waukegan, Illinois, 1952), composta polos títulos *Red Mars* (1993), *Green Mars* (1994) e *Blue Mars* (1996)⁷¹, que converteu o autor nun dos maiores expoñentes da ficción científica máis próxima á denominada “*Hard*”. Son novelas nas que as cidades marcianas representan “la vie difficile des colons occupés à rendre habitable une planète que convoiteront bientôt les Terriens eux-mêmes: pollué, notre monde est en effet devenu un enfer” (Grenier, 2008: 18), por iso considera que “les villes que échappent à la Terre symbolisent notre désir de façonner une humanité nouvelle, un Eden dépourvu du péché originel” (Grenier, 2008: 18). En certo modo, os problemas máis preocupantes do mundo real parecen apuntar tal necesidade, pois a idea fundamental é a de que o “curso da acción que se tome determinará o futuro da humanidade” (Vizcaíno Gómez, 2003: 39). Outros títulos destacados desta década foron: *Queen of Angels* (1990), de Greg Bear (California, 1951); *Virtual Light* (1993), de William Gibson; e *Forever Peace* (1998), de Joe Haldeman (Oklahoma City, 1943), entre outros.

Durante a década dos anos noventa, ademais do “*Ciberpunk*” e o “*Post-ciberpunk*”, tamén xurdiu con forza unha nova tendencia, que se deu en chamar “*New Weird*”, pero que polo de agora non ten acadado a unidade da crítica, posto que non se ten determinado se en rigor se pode considerar ficción científica, ao ser en realidade unha fórmula mestiza. Coa sensación de que o futuro xa está aquí e a ficción científica está ligada a unha visión do futuro demasiado tecnolóxica e, polo tanto, con data de caducidade, o “*New Weird*” introduce no seu universo ficcional elementos procedentes da fantasía pura e mesmo do cómic, ademais de detalles e situacións surrealistas. A intención é mostrar un universo futuro, sen a data de caducidade que é inherente aos avances científicos e no que o impacto sensorial prime para ofrecer mundos de imaxinación totalmente desatada, case sen regras nin límites. Unha das obras máis emblemáticas é *Perdido Street Station* (2000), de **China Miéville** (Norwich, Inglaterra, 1972), cuxos precedentes se atopan en autores como Jonathan Lethem (Brooklyn, Nova York, 1964), Jeff Vandermeer (Bellefonte, Pennsylvania, 1968) e Steph Swainston (Bradford, Yorkshire, Inglaterra, 1974), entre outros.

En xeral, na década dos noventa e primeiros anos do século XXI conviven estas novas correntes con aquelas outras que se viñan desenvolvendo con anterioridade. Entre as obras da ficción científica máis tecnolóxica, é dicir, aquela que configura en sentido amplo a corrente que denominamos “descubertas científicas e técnicas” que inciden

⁷¹ Unha triloxía que se complementa coa obra *The Martians* (1999), na que se reúnen unha serie de cartas e relatos que permiten profundar nos retratos dos protagonistas da serie.

directamente nas sociedades e na súa organización, salienta *Hyperion* (1989), de **Dan Simmons** (Peoria, Illinois, 1948), unha novela que deseguida adquiriu a etiqueta de “clásico”⁷², tanto por parte da crítica coma do público. É unha obra que recolle diferentes historias e cada un dos relatos se converte nunha homenaxe ás correntes da ficción científica que se deron ao longo do século, aínda que cunha forte metarreferencialidade, polo que resulta unha obra difícil de seguir para os que non teñan moitas lecturas previas deste tipo de literatura. Como sinala Julián Díez (2006) só uns poucos autores (Ted Chiang, Stephen Baxter ou Kim Stanley Robinson) conseguiron obras de gran calado nos últimos anos, partindo dos presupostos que as especulacións científicas complexas e solidamente baseadas nos coñecementos científicos permitiron, pois considera que outros como Robert L. Forward ou Gregory Benford chegan a resultar incomprensíbeis para o gran público.

Unha das correntes que continuou desenvolvéndose e que coñeceu un importante impulso foi a das “viaxes polo universo”, que seguiu dúas liñas claramente diferenciadas, que se corresponden coa marcada pola produción editada nos Estados Unidos e outra a que viu a luz en Inglaterra. No primeiro caso destacan nomes como **Lois McMaster Bujold** (Columbus, Ohio, 1949), á que Díez (2006) cualifica como unha escritora de notábel simpleza literaria, pero que conseguiu unha excepcional recepción coa saga protagonizada polo guerreiro Miles Vorksgian, un aristócrata de procedencia extraterrestre, co que o lectorado se sente moi identificado. Con esta saga conseguiu importantes premios, entre eles catro “Hugo” (1991, 1992, 1995 e 2004), un récord compartido só con Robert A. Heinlein, e tres “Nebula” (1988, 1989 e 2005). Xunto a ela tamén acadou un grande éxito **Orson Scott Card** con *Ender’s Game* (1985), unha historia sobre a que o autor volveu unha e outra vez, recontándoa desde diferentes puntos de vista e na que se desenvolve a teoría da existencia dunhas entidades físicas primordiais (chamadas filotes, máis fundamentais cós átomos) interconectadas, que explicarían a comunicación telepática entre seres separados por distancias astronómicas. Cunha obra menos extensa pero de gran calidade, figura **Vernor Vinge** (Wisconsin, Estados Unidos, 1944), que deu ao prelo títulos como *Marooned in Realtime* (1986), *A Fire Upon The Deep* (1992) e *A Deepness in The Sky* (1999), produción que se enmarca na ficción científica máis tecnolóxica; e **John C. Wright** (nome literario de John Charles Justin Wright, 1961), coa triloxía *The Golden Age*,

⁷² No sentido máis lato de obra de referencia e considerada polos autores, editores e lectores como de calidade.

formada *The Golden Age: A Romance of The Far Future* (2001), *The Phoenix Exultant* (2003) e *The Golden Transcendence* (2003).

En canto á produción do ámbito anglosaxón, segundo algúns críticos é de maior calidade cá americana e nela destacan nomes como **Iain Banks** (Dunfermline, Fife, Escocia, 1954), que sitúa

densas y complejas aventuras espaciales situadas en el universo de la Cultura: el futuro lejano en el que la abundancia de materias primas y bienes ha llevado a una sociedad vagamente comunista, en la que las máquinas tienen personalidades y derechos equivalentes a los humanos (Díez, 2006: 86).

Esta nova xeración de autores británicos de ficción científica, fundamentalmente da considerada máis tecnolóxica ou “*Hard*”, pola presenza de elementos teóricos das ciencias e a tecnoloxía, e da “*Space Opera*”, ou aventuras de viaxes interplanetarias, conta con outros nomes como Ken McLeod (Stornoway, Isle of Lewis, 1954), Alastair Reynolds (Barry, Walles, 1966), Stephen Baxter (Liverpool, 1957), Peter F. Hamilton (Rutland, 1960) e Paul J. McAuley (1955), entre moitos outros.

As propostas cinematográficas nestes anos decantáronse por aquelas máis claramente futuristas e sobre as profecías de tensión premilenaria, ás que foi dando forma Hollywood e difundindo os medios de comunicación de masas⁷³, entre elas *Gattaca* (1997), un filme escrito e dirixido por Andrew Niccol, no que se trata a selección xenética e os avances biotecnolóxicos que propician a euxeñese e a reproxenética, explorando tamén as posíbeis consecuencias destas prácticas na sociedade proposta. Xunto a ela xurdiron outros títulos como *Deep Impact* (1998), dirixida por Mimi Leder, e *Armageddon* (1998), dirixida por Michael Bay, nas que se desenvolve a loita do home por salvar o planeta Terra, ameazado polo impacto dun gran meteorito, un argumento recorrente na ficción científica ao longo da súa historia. Foron estreadas cunha diferenza de dous meses. A primeira foi mellor acollida pola crítica e os defensores da fidelidade á ciencia, por considerar que estaba máis acertada desde o punto de vista científico, aínda que foi a segunda a que gozou dun maior apoio do público que acudiu ás salas de cinema.

Un ano despois chegou ás pantallas a primeira entrega da triloxía “Matrix” (1999-2003), co título de *The Matrix* (1999), escrita e dirixida por Larry e Andy

⁷³ Cfr. Villanueva (2001; 2007).

Wachowski, na que se desenvolve un mundo futuro dominado polas máquinas, no que os humanos viven nunha realidade virtual, na que serven de enerxía ás propias máquinas, o que se coñece como “Matrix”. Neste mundo vive Neo, un humano que descubrirá a mentira que o rodea e, axudado por un reducido grupo de rebeldes, loitará contra esta dominación. Entre as temáticas que se tratan, destaca a teoría dos dous mundos de Platón (un real e outro ficticio) e a posibilidade de que as máquinas creadas polo home se rebelen contra el. Os outros dous títulos da triloxía son *The Matrix Reloaded* (2003) e *The Matrix Revolutions* (2003), estreadas cuns meses de diferenza. O éxito destas entregas fixo que xurdisen outras propostas como a serie de curtametraxes (*The Animatrix*), videoxogos (como *Enter the Matrix*), etc., nas que se seguiu recreando o mundo no que se desenvolve a triloxía. Para Susanna Farré (2008: 513) estas películas netamente “*Ciberpunk*” caracterízanse por ser visións distópicas, cuxa forza radica nunha estética impactante que denuncia os perigos dunha tecnificación descontrolada, nunha sociedade que aliena ao home e onde os protagonistas son antiheroes que viven á marxe do sistema.

En definitiva, durante os primeiros anos do século XXI obsérvase que a ficción científica se consolidou tanto como modalidade narrativa, coma cinematográfica, pois seguíronse estreando numerosas superproducións, a maior parte delas da industria norteamericana, nas que predomina o carácter apocalíptico e, moitas veces, reflicten unha perspectiva máis próxima ás parábolas do estado presente cá de auténticas especulacións sobre o futuro. Por outra parte, é fundamental tamén o impulso da Internet e das novas tecnoloxías, que fan que estas propostas cheguen a todo o mundo de xeito case simultáneo. Así, a percepción de que se trata dunha modalidade narrativa e cinematográfica en constante decadencia e crise desméntese ante a gran produción e a súa presenza no mercado, moito máis ampla ca en calquera momento anterior da historia, como apunta o editor da revista *Isaac Asimov's Magazine* e gañador de dous premios “Nebula” como creador e trece “Hugo” como editor, Gardner Dozois, nunha entrevista con Jorge Candeias (2001). Na súa reflexión, considera que nos Estados Unidos se publican obras de gran calidade, mentres que para el a produción europea máis florecente está en Francia, Alemaña, Rusia e Escandinavia, así como noutros países do Leste. Segundo a súa percepción, o principal atranco para que esta produción entre no gran mercado anglosaxón é a mala calidade da maior parte das traducións, o que dalgún modo cuestiona a profesionalidade deste sector.

Por todo o que vimos, pódese concluír que para o fin deste traballo é de salientar

que as correntes temáticas e formais da ficción científica desde os seus inicios até a actualidade, aínda que se entrecruzaron, deixaron ver unha clara diferenza entre a produción americana e a europea. Dalgún modo, aínda que a ficción científica xurdiu en Europa, desenvolveuse moito máis amplamente nos Estados Unidos, onde acadou a súa maior cota de mercado, tanto na súa expresión literaria coma cinematográfica. A expansión e dominio dos medios de comunicación e as leis do mercado global favoreceron o seu coñecemento e difusión cunha gran rapidez.

Ao longo do século XX e primeiros anos do XXI obsérvase que esta literatura se mostrou moi sensíbel á situación social, en especial aos conflitos que en cada momento marcaron o devir da historia, amosou tamén inquietude polo que deparaba o futuro, sen esquecer a crítica social a partir da observación da contorna e dunha sociedade (a occidental) que semella esmagar cada vez máis o home, debido entre outras causas a un ritmo que aumenta a súa aceleración, imprimíndolle a percepción de vertixe ás súas ficcionalizacións. A exploración do universo, cada vez máis distante, seguiu manténdose como argumento, aínda que os rápidos cambios que se produciron nos últimos anos na sociedade atraeron a atención dos autores cara á introspección e o contorno máis inmediato. Por outra parte, moitos dos argumentos que triunfaron en diferentes etapas volveron ser retomados, con perspectivas diferentes, para retratar ao home e as súas preocupacións máis ontolóxicas: a vida, a morte e o futuro que o espera.

Como fomos marcando, na ficción científica pódense identificar unha serie de períodos, desde os precedentes máis remotos, que deron lugar a un cultivo embrionario nos finais do século XIX e principios do XX, e que algúns autores denominaron como novelas científicas, pasando pola configuración desta modalidade xenérica que foi tomando maior consciencia de si mesma a partir dos anos trinta e as posteriores etapas, como foron a “*Golden Age*”, a “*New Wave*” e a máis recente o “*Ciberpunk*”, concibidas amplamente como tendencias, que se produciron dentro dun tipo de literatura que evolucionou con rapidez e ofreceu respostas a múltiples interrogantes da sociedade de cada momento. Un amplo abano de perspectivas e tratamentos que deron lugar a unha produción relegada na súa maior parte ás marxes do sistema, aínda que amparada por un consumo masivo do público nas súas diversas manifestacións, tanto literarias, coma televisivas e, sobre todo, cinematográficas.

É por iso que á vista da configuración como modalidade xenérica diversa da ficción científica propoñemos unha clasificación tipolóxica, necesariamente provisoria e sobre a que teremos que volver unha e outra vez, dado que polo de agora non atopamos

ningunha proposta⁷⁴ que responda ás nosas necesidades, de modo que nos axude a poder describir como se foi configurando nos dous polisistemas a comparar (portugués e galego) a ficción científica, determinar á vista dos *corpus* que tipoloxía tivo maior ou menor presenza en cada un deles, tanto sincrónica coma diacronicamente; os trazos máis relevantes que presentan os produtos resultantes; que diálogo intertextual se mantén coas obras de referencia; que autores ou correntes son os máis identificábeis, etc. Tamén queremos con esta tipoloxía, concibida en sentido amplo, dar conta da evolución que foi experimentando a ficción científica e dos referentes e os cambios que se lle foron imprimindo co paso do tempo aos produtos literarios encadrábeis baixo este marbete.

Unha proposta que non queremos deixar de comentar é a realizada por Antón Risco (1991), quen a grandes trazos delimita o fantástico do marabilloso polo feito de que nas historias fantásticas “hai que simular un eido común ó do lector no seu funcionamento físico, eido co cal se enfronte ou no que apareza o eido do fenómeno prodixioso”, mentres que no marabilloso o espazo básico que simula o relato “é xa dalgún xeito prodixioso, anque logo se produzan nel prodixios aínda maiores” (Risco, 1991: 19-20), unha diferenza reafirmada na perspectiva de oposición lóxica entre isotopía ou principio de coherencia e anisotopía ou ruptura dese principio. De modo moi sucinto aplica á ficción científica esta mesma oposición, ao establecer dúas categorías ben diferenciadas: a ficción científica eminentemente fantástica e aqueloutra de marcado carácter marabilloso, o que desde o noso punto de vista configura dúas grandes tendencias que observaremos nos polisistemas a comparar, de xeito que a ficción científica fantástica é aquela na que se crean no mundo que coñecemos aparatos prodixiosos ou monstros, viaxes desde a Terra a outros mundos, etc., mentres que a ficción científica marabillosa é a que nos sitúa, xa de entrada, noutros mundos ou no futuro (Risco, 1991). Consideramos que en ambas tendencias se poden establecer á súa vez unha serie de correntes temáticas moi claras que, desde o noso punto de vista, se poden englobar a grandes trazos nas que seguen:

⁷⁴ Entre as últimas que viron a luz figura a de Fernando Ángel Moreno (2010: 453-455), que neste traballo non resulta rendíbel por atender só á estruturación interna da obra, baseada nos eixes “tempo”, “espazo” e “personaxes” de modo moi pomenorizado, mentres que desatende a perspectiva global da trama e do elemento central da ficcionalización, o que sen dúbida dificulta a súa aplicación na análise dos produtos dirixidos ao lectorado infantil e xuvenil, polo menos nesta primeira sistematización, que, como veremos, presentan características particulares, aproximándose á ficción científica desde diferentes graos de adaptación de elementos propios desta modalidade xenérica e non tanto desde unha perspectiva estrutural.

- **“descubertas científicas e técnicas”** que incidiron na vida das persoas e na súa concepción do mundo e do universo que os rodea, facéndolles cuestionar crenzas, referentes e teorías anteriores, en especial na percepción do espazo e o tempo, converténdose tamén nunha forma de divulgación científica e ficcionalización ao redor das potencialidades dos grandes avances, ante os que se mantivo unha posición optimista que posteriormente deu paso á desconfianza e ao medo;
- **“exploración do universo”**, onde se integran aquelas obras que teñen como temática central a busca da última fronteira, a obsesión por superar os límites do coñecido, por responder á dúbida de se estamos sós no Universo, se hai vida intelixente máis alá do planeta Terra, acentuándose esta perspectiva desde o rexeitamento da concepción androcéntrica e o paso á relatividade que adquire o planeta como un máis dos millóns de corpos celestes que orbitan ao noso redor, o que lle abriu ao home un campo infinito de posibilidades, sobre o que proxectar as inquietudes que o marcaron ao longo da historia, buscando novos destinos, novas referencias e novas respostas ao sentido da vida e da existencia;
- **“creación de seres”**, que toma como elemento central a existencia de novas criaturas, unhas vinculadas coa recreación de mitos e a súa actualización a través do emprego de avances científicos e técnicos, outras a partir dos experimentos e cambios no terreo da investigación, outras incluso froito da intelixencia aplicada ás máquinas, aínda que todas elas resultado da evolución cara a novos modos de vida, desde a artificial e robotizada, pasando pola hibridación, a mutación ou a clonación, nas que se reflexiona sobre o poder que lle imprimen estes avances a quen os domina, así como a finalidade que se persegue, na maior parte dos casos xustificada polo afán de mudar a natureza perecedoira do ser humano;
- **“civilizacións extraterrestres”**, nas que se atende ao contacto con outras civilizacións, tanto dentro do propio planeta Terra coma durante as viaxes polo universo, converténdose en elementos de alteridade a través das que mirar cara a nós mesmos, analizar a sociedade na que vivimos e situar ao Outro, adoptando diferentes perspectivas, á vez que se reflexiona sobre o futuro e as posibilidades de vida intelixente máis alá do universo coñecido;
- **“especulación de orde social”**, centrada fundamentalmente na evolución da

sociedade de cada momento, recreando posíbeis cambios ou reflexionando sobre a situación do home, a súa liberdade ou falta dela, a situación con respecto á colectividade, as posibilidades de realización ou a denuncia do sometemento, a soidade, a marxinalidade e a falta de horizontes, vítima do sistema que o anula ou o escraviza, así como da organización na que se integra e desenvolve.

Estas tipoloxías non pretenden, nin moito menos, ser exhaustivas e exactas, non están concibidas como elementos ríxidos e unidimensionais, dado que segundo os casos aparecerán mesturadas, superpostas e incluso pode resultar difícil determinar cal delas se adecúa mellor a cada caso, pero facilitaranos a análise e comparación entre os dous polisistemas a estudar de modo amplo e claro.

II.3. PRESUPOSTOS TEÓRICOS

Á vista dos problemas derivados da falta dunha definición asentada do obxecto de estudo, así como a súa evolución ao longo da historia, non podemos deixar de reflexionar sobre o feito de que nos imos centrar en fenómenos marxinais relegados do centro do canon por tres motivos fundamentais: o *corpus* seleccionado pertence á ficción científica, o obxecto central deste *corpus* é a Literatura Infantil e Xuvenil e un dos sistemas a comparar é o da literatura galega.

O primeiro determina que, como acabamos de ver no percurso pola configuración e consoliación da ficción científica, se trata dunha produción relegada durante moito tempo á periferia dos sistemas, como demostra a súa práctica ausencia nas historiografías literarias, moitas aínda de marcado carácter positivista, e nos ensaios e manuais teóricos. Tamén se reflicte no feito de que falta unha crítica académica rigorosa, que axude a visibilizar e lexitimar a ficción científica de cara á súa canonización, o que determina que a maior parte das análises coas que se conta sexan críticas de carácter periodístico, nas que se recollen, en palabras de Alfonso Reyes (1983), comentarios impresionistas cos que orientar o público nas novidades editoriais a

través da impresión dun lector desinteresado⁷⁵, así como críticas de carácter autorial, é dicir, as realizadas polos propios autores nas que amosan os seus intereses e concepcións, influíndo na circulación, consumo e recepción dos seus produtos na sociedade (Roig Rechou, 2003).

Neste sentido, segundo Rodolfo Martínez (2000), non hai teóricos que fagan análises da ficción científica, o que provoca que non se elabore un canon e que sexa “prácticamente imposible llegar a una sistematización de la ciencia ficción como género literario (sistematización que luego, como en toda literatura, los autores pondrán a prueba una y otra vez), paso previo a cualquier intento de canon que aspire a serlo con seriedad y rigor”⁷⁶. Esta falta de sistematización incide tamén na inexistencia dunha definición amplamente aceptada, o que sen dúbida “é moi prexudicial para o rigor e a consideración académica” de calquera disciplina ou produción, como afirma Darío Villanueva (Abuín González, 2006: 283) para se referir á literatura comparada.

Probabelmente unha das principais razóns da falta de atención académica á ficción científica foi a súa consideración durante moito tempo como unha paraliteratura (Boyer, 1991) ou contraliteratura (Mouralis, 1982), é dicir, un conxunto de expresións literarias contemporáneas que conforman un sistema de referencias para o público semellante ao que noutrora tivo a literatura de cordel, a novela popular ou o melodrama, posto que desde o punto de vista sociolóxico hai un público, un aparello de produción, un modo de transmisión, un lugar concedido na escala de valores morais e estéticos que son específicos desta contraliteratura e diferentes dos da chamada literatura letrada (Mouralis, 1982). Unha consideración que foi matizada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1984), que inclúe na paraliteratura aquelas expresións que se caracterizan pola falta de novidade e orixinalidade, pola incapacidade de renovación e cuestionamento dos seus códigos e pola reprodución tardía e simplificada das innovacións da literatura, o que a conduciría a un funcionamento especular que implicaría a perda de sentido.

Parécenos difícil considerar a ficción científica en xeral como unha paraliteratura, dada a innegábel influencia que exerceu na literatura canonizada durante o século XX (Glifo, 1998: 317), como se pode ver pola presenza de múltiples elementos propios desta modalidade xenérica na produción de autores clásicos, que souberon

⁷⁵ Como explica amplamente Darío Villanueva (2004: 17 e ss.), un tipo de crítica que foi denominada por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957: 22) como “crítica pública”, identificada por Alfonso Reyes (1983) coa “impresión”, como un primeiro nivel de achegamento á obra, mentres que o “xuízo” e a “eséxese” ou interpretación son os alicerces da denominada crítica académica.

⁷⁶ En <www.gigamesh.com/criticalibros.html> (consultada o 23/03/2010).

extraerlle potencialidades insospeitadas até entón e mesmo realizar as súas propias producións de ficción científica, aínda que nalgúns casos amosaron unha clara resistencia ao encadramento da súa produción nesta modalidade.

No referido á marxinalidade do *corpus* central do traballo, a Literatura Infantil e Xuvenil, trátase dun sistema literario de recente emerxencia, por ter sido durante moito tempo pensada só para a educación e a formación pedagóxica da infancia e non como un fenómeno literario (Shavit, 2003: 11). As discrepancias e problemas ao redor da aceptación desta literatura polos medios académicos repásaos amplamente Blanca-Ana Roig Rechou n'*A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade* (1996: 5 e ss.), primeira tese de doutoramento sobre esta literatura no sistema galego, e tamén en estudos máis parciais como “A Literatura Infantil e Xuvenil: consideracións xerais” (1995), traballos pioneiros nos que defende a concepción da Literatura Infantil e Xuvenil como aqueles

obxectos culturais ó redor dos que se ten organizado toda unha estratexia diferenciada que conxuntamente me atrevo a chamar *Literatura Infantil e Xuvenil*, denominación que considero englobadora da produción literaria destinada ó público infantil e adolescente, desde o momento en que este é quen de facer unha lectura comprensiva ata que inicia a penetración no mundo adulto, é dicir, ó redor dos dezaseis anos (Roig Rechou, 1995: 132; 1996: 27)

e, atendendo á forma e ao contido, afirma que a ela pertencen “tódolos textos narrativos, poéticos ou dramáticos que se rexen por unha linguaxe literaria, que intentan desenvolver vidas, emocións, sentimentos e que non precisan referencias reais, palpables, etc.” (Roig Rechou, 1995: 134; 1996: 27).

Desde estes primeiros traballos son de salientar os avances metodolóxicos que se teñen dado nos estudos teóricos e críticos sobre a Literatura Infantil e Xuvenil nos últimos anos, tanto no ámbito portugués coma galego, propiciados por investigadores como José António Gomes e Blanca-Ana Roig Rechou, respectivamente, que contribuíron a unha reformulación desta definición, na que se pon de relevo a importancia da Literatura Infantil e Xuvenil para a educación literaria e a formación lectora e escrita dos máis novos, entendida como:

un conxunto de produtos literarios destinados, en primeira instancia, á infancia, xuventude, ao mediador adulto, pero tamén a calquera tipo de lector. Produtos dignos de estudar dende calquera metodoloxía que se prece

dentro dos Estudos Literarios e non só, como xa sinalou Zohar Shavit (1986), dende os estudos documentais, didácticos, pedagóxicos, etc., e a que no seu desenvolvemento participan todos os factores que fan posíbel a comunicación literaria, e por que, como xa indicou Even-Zohar (1990, 1994, 1999) na súa Teoría dos polisistemas, é esta unha literatura na que hai que fixarse para comprender o desenvolvemento das nacións (Roig Rechou, 2008a: 111).

Esta perspectiva demostra que foron superadas as consideracións negativas que se lle apuxeron a esta produción, as dúbidas sobre a súa existencia e a concepción como materia didáctico-formativa marxinal (Roig Rechou, 2007b: 25-33). Un cambio na concepción da Literatura Infantil e Xuvenil que ten propiciado a publicación de importantes traballos, malia que aínda persisten consecuencias da tardía atención que se lle dedicou, como é a falta de historias literarias, antoloxías e seleccións, cuestións reiteradamente denunciadas polos especialistas portugueses e galegos⁷⁷, que están a traballar nestas e noutras liñas de investigación, nalgúns casos cunha estreita colaboración con outros ámbitos lingüísticos⁷⁸.

Por último, é preciso ter en conta a marxinalidade derivada da situación do sistema literario galego, colonizado e dependente, sometido durante séculos á presión exercida polo sistema central, o español, o que incidiu sobre a súa evolución e desenvolvemento. Esta situación de precariedade e marxinalidade ten sido unha constante no discurso literario galego, no que se abordou desde diferentes enfoques. Un dos máis temperáns e novidosos foi o de Anxo Tarrío Varela (1986), que introduciu

⁷⁷ En foros como o I Encontro de Investigadores de Literatura Infantil e Xuvenil do Marco Ibérico, celebrado no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades en febreiro de 2004, coordinados por Blanca-Ana Roig Rechou. Esta mesma postura mantéñena os membros de LIJMI, que publicaron o informe *Docencia, investigación y crítica de LIJ en el Marco Ibérico. Informe 2004-2007* (Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI)-Universidad de Castilla-La Mancha, 2008), no que se constata que esta debilidade da Literatura Infantil e Xuvenil se detecta, en maior ou menor medida, en todos os ámbitos lingüísticos do marco ibérico. Toda esta información pódese consultar en <<http://www.usc.es/lijmi>>.

⁷⁸ Unha boa mostra disto son os numerosos volumes colectivos que teñen publicado os investigadores da Rede Temática de Investigación LIJMI, desde *Para entenderte mellor. As Literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico. Cinema e Literatura*, coordinado por Gemma Lluch e Blanca-Ana Roig Rechou (Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2005), pasando por *Multiculturalismo e identidades permeábeis na Literatura Infantil e Xuvenil*, coordinado por Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Pedro Lucas Domínguez (Edicións Xerais de Galicia, 2006), até *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)*, coordinado por Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez (Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia, 2009). Se nos referimos ás iniciativas dos investigadores dos ámbitos portugués e galego tamén hai importantes resultados desta colaboración luso-galaica, como son os volumes *Grandes autores para pequenos lectores. Literatura para a infancia e a juventude: Elementos para a construção de um cânone*, coordinado por José António Gomes e Blanca-Ana Roig Rechou (Deriva Editores, 2007) e *Teatro para a Infância e Juventude. Aproximações à literatura dramática*, coordinado por Blanca-Ana Roig Rechou e José António Gomes (Deriva Editores, 2008), por citar só algúns exemplos.

instrumentos interpretativos que foran empregados nas literaturas poscoloniais africanas, nas que se observaban constantes temáticas, estilísticas, simbólicas, etc., trazos propios destas literaturas en proceso de descolonización cultural⁷⁹ que tamén se observan na galega como, por exemplo, o sentimento de país colonizado⁸⁰ empregado como argumento político polos movementos nacionalistas modernos (Tarrío 1986: 396). Unha idea de colonialismo⁸¹ que Tarrío Varela considera que se pode adaptar á realidade galega a través do concepto de “colonialismo interior”, cuñado por Lafont, aspecto amplamente discutido e analizado por intelectuais galegos de distintas tendencias (Tarrío, 1986: 397-398). Estes sistemáticos intentos de asimilación por parte dos poderes centralizadores e a conseguinte alienación considera que deixaron pegadas na sociedade galega e en numerosas manifestacións culturais, até o punto de constituírense nun dos elementos definidores básicos que é preciso estudar e analizar “dende os discursos e epistemoloxías desenvolvidos a partir dos conceptos de ‘periferia’, ‘marxinalidade’ e ‘colonización’” (Tarrío, 1992: 399).

A situación de anormalidade da literatura galega para Francisco Rodríguez (1985, 1990, 1996) reflíctese no conflito lingüístico e na necesidade dunha toma de conciencia e dun constante esforzo por evidenciar realidades colectivas agochadas e mesmo negadas, en aberta contradición con prácticas culturais hexemónicas ou dominantes. Deste modo define a literatura galega como “un produto cultural xenuíno, coa súa propia dialéctica, coa súa diferenza lingüística e coa súa realidade referencial e visión do mundo diferenciada” (Rodríguez, 1996: 6).

Pola súa parte, Antón Figueroa (1988) estudou e puxo de relevo os condicionamentos aos que se viron sometidos os textos desta comunidade lingüisticamente non normalizada, na que observa o perigo de se confundiren texto e texto literario, a conservación no canon de textos que non serían apreciados como canónicos nunha literatura normal, a tendencia á desorganización espacial e temporal das disposicións tipolóxicas que condicionan a renovación estética, a sobrevaloración de

⁷⁹ Entre estes trazos sinala o se expresaren nun primeiro estadio en rexistro lírico, con predominancia do modo imperativo, propio dunha literatura de liberación colectiva, valoración do propio fronte á cultura do colonizador, a creación de mitos compensadores cos que se valora o estadio autóctono propio anterior á colonización (Tarrío, 1986: 399-400).

⁸⁰ Un sentimento de marxinalidade e complexo que rastrexo, desde o século XVIII, na obra de autores como José Cornide Saavedra e Frei Martín Sarmiento, pasando por Antolín Faraldo e até os múltiples ensaios sobre a realidade socioeconómica de Galicia (Tarrío, 1986: 397).

⁸¹ Terminoloxía empregada tamén por Xosé María Dobarro Paz (1985) e aplicada á Literatura Infantil e Xuvenil galega, na que percibe que “na literatura os nenos e nenas galegas padecen fronte aos nenos e nenas doutras nacións unha dobre colonización: a idiomática e a literaria” (Dobarro Paz, 1985: 83).

elementos folclóricos e etnográficos, a filoloxización dos textos, tanto pola inestabilidade da norma lingüística, coma polo uso de rexistros de lingua non comúns nos lectores, e as dificultades para configurar un texto como “obra aberta”, aspectos, entre outros, que para Figueroa poñen de manifesto a tendencia ao inmediato compromiso das creacións ou á pragmatización.

Por último, un dos estudosos que máis traballos dedicou á especificidade da literatura galega na súa condición de periférica foi Xoán González-Millán (1991, 1992, 1994, 1995a, 1995b, 1996, 2000a, 2000b), que tentou definir unha etnopoética mediante a formulación dun paradigma crítico no que identificar as tensións e obxectivos estratéxicos que delimitaron este discurso, é dicir, os obstáculos epistémicos que condicionaron a súa operatividade como proposta metodolóxica, na que propuxo unha interpretación da literatura galega como experiencia de “subalternidade”⁸².

Máis recentemente, a particular situación de marxinalidade da literatura galega levou ao Grupo Galabra a propoñer o termo de “proto-sistema” ou “sub-sistema” (Torres, 2001, 2004a), co que os membros deste colectivo se refiren á súa situación de emerxencia e/ou dependencia sistémica (Casas 2003: 69). Elías Torres fala tamén das “tendencias proto-sistémicas ou sub-sistémicas”, entendidas como prácticas tendentes á configuración dun novo sistema segregado do sistema ao que está vinculado ou aquelas que, mantendo especificidades con respecto ao sistema orixinario, non pretenden impugnar a súa pertenza a este (Torres, 2004a: 429), presentes ambas en diferentes períodos e momentos da cultura galega.

Ademais de estudosos galegos, tamén se teñen detido na condición marxinal da literatura galega outros críticos como Carlos Reis (1992), que identifica na literatura portuguesa e galega manifestacións dunha “ideología da marginalidade”, que se reflicte no que cualifica como “síndrome do periferismo” dalgúns creadores. Neste sentido, considera a literatura como un ámbito privilexiado de insinuación da marxinalidade, especialmente naqueles casos, como o portugués e galego, nos que a prolongada vivencia de situacións periféricas se manifesta en prácticas subversivas, tanto no plano lingüístico, coma no plano estético-literario, polo que non resulta estraño o feito de que “a própria criação literária aparece associada a uma marginalidade que procura resolver-se em rebeldia de vocação universalizante” (Reis, 1992: 466).

⁸² Esta experiencia da subalternidade considera que se representou a través de macrometáforas como “subdesenvolvimento”, “marxinación”, “periferia”, “minoría”, “colonialismo interior” ou “dependencia”.

Identificados estes tres tipos de marxinalidade consideramos acaído estudalos por medio das ferramentas que achegan a literatura comparada e as teorías sistémicas, deixando á parte aquelas que entendían o “sistema” como o constituído pola literatura canonizada a través da cultura oficial e da lingua considerada tamén oficialmente estándar, mentres que ignoraban nas análises fenómenos marxinais como a Literatura Infantil e Xuvenil, a chamada literatura de consumo, a paraliteratura, a literatura traducida ou os materiais de transmisión oral (Roig Rechou, 2006). Ademais, como dixo Darío Villanueva (1991, 2004) a interdependencia das catro disciplinas nas que se articulan os Estudos literarios: Teoría, Crítica, Historia e Literatura Comparada, como se verá ao longo dos diferentes capítulos deste traballo co que quero optar ao título de Doutora, propician que os enfoques adoptados combinen un tratamento analítico e valorativo, sincrónico, diacrónico e comparativo, integrando tamén a perspectiva da recepción, polo que nos fixaremos naqueles aspectos que nos achegan estas teorías e que consideramos imprescindíbeis para entender o desenvolvemento da ficción científica portuguesa e galega, cunha atención máis demorada cara á Literatura Infantil e Xuvenil de ambos os sistemas literarios.

Seguindo ao profesor Villanueva, este exercicio práctico dos Estudos literarios ou da Ciencia literaria alicérase tamén nun razoábel eclecticismo que:

non se ha de limitar tan só á harmonización dos diferentes métodos e escolas que ofertan os seus instrumentais para un mellor clarexamento do fenómeno literario, senón que se pode estender á colaboración que debe existir entre as catro disciplinas fundamentais constitutivas da Ciencia literaria, sen menoscabo de ningunha delas, e que polo mesmo achegaría tamén as tres perspectivas ou ángulos de enfoque primordiais desde as que se pode abordar o estudo das obras de arte verbal entendidas como procesos comunicativos (Villanueva, 1991: 584-585; 2004: 29).

Como xa é ben sabido, a metodoloxía da literatura comparada, desde que xurdiu nas primeiras décadas do século XIX en Francia, foi complementándose co tempo, tanto na terminoloxía coma no contido (Villanueva, 1994a: 105-106). Entre as múltiples definicións desta disciplina salientaremos unha das que máis predicamento tivo, a de Henry H. H. Remak (Stallknecht e Frenz, 1961), quen considerou que a literatura comparada é o estudo das literaturas máis alá das fronteiras dun país particular e o estudo das relacións entre a literatura e outras áreas de coñecemento e crenzas, como as artes, a filosofía, a historia, as ciencias sociais, as ciencias naturais, a relixión, etc. É

dicir, a comparación dunha literatura con outra ou outras e a comparación da literatura con outros ámbitos da expresión humana. Por iso, como apuntou Villanueva (1994a: 106), a unidade de partida “no es tanto el país o nación con el que se identifica una literatura determinada, como la literatura misma en relación a un idioma y frente a las producidas por otros”⁸³, cuestionándose así a lexitimidade que durante moito tempo case ninguén discutía e que se baseaba na identificación dunha lingua/cultura/literatura única co Estado-nación (Casas, 2000: 57).

Esta perspectiva puxo de manifesto a superación da visión nacionalista, positivista e historicista que durante moito tempo dominou a literatura comparada e que provocou unha das primeiras crises da disciplina, evidenciada nos anos sesenta por René Wellek, quen apostou por unha concepción da literatura comparada independentemente das fronteiras lingüísticas, étnicas ou políticas, sen confinarse a un só método, pois a descrición, caracterización, interpretación, narración, explicación, avaliación teñen que ser utilizadas no comparatismo tanto como as comparacións (Wellek, 1968). Unha fonda renovación conceptual que restituíu os valores fundamentais da disciplina a partir da revisión do seu desenvolvemento histórico e metodolóxico, no que o literario seguiu a ser o reto central do comparatismo.

O debate epistemolóxico continuo e intenso permitiu que na década dos anos oitenta emerxese un novo paradigma da literatura comparada da man de figuras como Pierre Swiggers e D. W. Fokkema (1981), que apostaron polo abandono da relación xenética causal que se buscaba para xustificar calquera prospección comparatista e da perspectiva do texto literario como eixe da literatura, para situar no seu lugar o sistema da comunicación literaria, á vez que reclamaron que a relación entre comparatismo e teoría da literatura se considerase programática, insistindo na súa redefinición grazas ao estruturalismo, a semiótica, a teoría dos polisistemas, a estética da recepción e a hermenéutica. Unha concepción moi ampla que, segundo Henri-Daniel Pageaux (2002: 325), concibe a literatura comparada non só como comparación, senón máis ben “relación, interrelación, conexión entre textos, elementos literarios, estéticos, tales como el género, el mito, el tema, entre literaturas, escritores o escuelas literarias, movimientos”. De aí que os traballos resultantes sexan “estudios de intercambios literarios sobre un imprescindible transfondo cultural, estudios de carácter ‘contactual’ y

⁸³ Cfr. Jean Bessière (2006: 11), que sinala que a literatura comparada é a que se encarga do estudo de toda cuestión literaria nun contexto quer interlingüístico, quer intercultural, quer internacional.

‘diferencial’, si valen las palabras” (Pageaux, 2002: 326). Deste modo, enténdese a literatura comparada como un procedemento crítico e interpretativo que constitúe

una vertiente enriquecedora de las reflexiones literarias gracias a su espíritu, a su sensibilidad relacionante, atenta tanto a sincronismos, semejanzas como a desfases o desajustes cronológicos y diferencias. Lucha a su modo contra la parcelación de los saberes. Expande los confines de la literatura, abre nuevos dominios traspasando, trascendiendo lo individual y lo local (Pageaux, 2002: 348).

Unha posición que lembra as palabras de Pedro Aullón de Haro (1994: 22), para quen:

el comparatismo no constituye una mera opción metodológica o disciplinaria sino que es imprescindible a todas ellas, las entrecruza pues se encuentra en la propia base de toda actividad crítico-literaria por cuanto que viene inequívocamente especificado por el mundo de existencia del objeto, ante el cual solo cabe la aceptación de hecho.

Aínda así, como explica Darío Villanueva, tal procedemento comparativo podería ser aplicado a textos escritos dentro dun mesmo sistema, dentro dunha mesma lingua, pero é preciso aclarar que iso non sería en propiedade literatura comparada, por considerala:

simplemente o recurso a un procedemento para levar adiante un proxecto de crítica literaria ou de historia literaria referida a un sistema específico. Iso si, o que é imprescindible para que exista a Literatura comparada é saír dun sistema e poñelo en relación con outros (Abuín González, 2006: 283-284).

Por todo o dito, a definición que máis nos acae para este traballo, sen desbotar elementos doutras e sendo fieis á interdependencia defendida tanto nos Estudos literarios coma nas achegas dos teóricos a cada disciplina, é aquela que entende a literatura comparada como unha variante da historia da literatura ou das historias da literatura e permite estudar o propio ao poñelo en relación co alleo. Seguindo esta liña abordaremos a evolución da ficción científica no polisistema literario portugués en comparación co galego como medio de achegamento a dous polisistemas moi próximos e interrelacionados, que polo de agora non foron atendidos de forma adecuada, pois parécenos, con Darío Villanueva (1991: 578; 1994b: 19; 2007: 44), que a través desta perspectiva comparatista se poden establecer constantes ou leis xerais da literariedade

en obras inseridas en tradicións parciais ou totalmente independentes, outorgándolle ou negándolle razón ás puras formulacións teóricas, neste caso aplicadas á ficción científica portuguesa e galega, que ademais se poñen en relación con outros sistemas consolidados, como o francés, o inglés ou o norteamericano, aos que xa nos referimos no apartado anterior (II.2. Configuración e consolidación).

Tamén é importante, como observa Darío Villanueva (Abuín González, 2006: 296), que a perspectiva comparatista lle proporciona á literatura galega “a posibilidade de contraste, da confrontación de temas, de tendencias, de estilos, de recursos, etc., e contribúe a que esta literatura non esmoreza por vivir excesivamente afeita ás súas exclusivas producións”. Un exercicio de comparatismo que se complementa coa necesidade apuntada por Daniel-Henri Pageaux (2004: 58) de observar cómo se vai compoñendo o sistema literario galego no contexto peninsular, cales son os focos de difusión cultural, lingüística, os medios de divulgación poética e crítica, para tentar recompoñer e reconstruír cales son as liñas mestras do imaxinario galego, do que a ficción científica forma parte, porque para Pageaux este exercicio de “comparatismo ‘interior’” é orixinal e imprescindible para un mellor coñecemento do sistema no seu conxunto e do papel desenvolvido polo feito diferencial galego⁸⁴. É por iso que nesta tese de doutoramento tentaremos levar a cabo tanto un exercicio de comparatismo “interior”, ao confrontar a ficción científica dirixida ao lectorado adulto coa publicada para o infantil e xuvenil, coma “exterior”, ao poñela en relación co sistema literario portugués.

Esta comparación entre dous ou máis sistemas propicia a práctica da analoxía, que pode ser de gran rendemento para iluminar unha idea ou realidade (Glifo, 1998: 93), ao basearse na semellanza que unha obra ou modelo garda con outro, no sentido de relación ou correspondencia, polo que comparar é compartir e relativizar, fundamentándose entre a xeneralidade e a síntese. Parécenos importante este procedemento aplicado á ficción científica porque pensamos que, esclarecida a súa configuración xeral como expresión literaria recoñecida, poderemos establecer as principais correntes temáticas que se foron desenvolvendo en cada un dos sistemas a estudar. Deste modo, veremos como os creadores dun e doutro sistema se aproximaron

⁸⁴ Antón Figueroa (2003: 56) detívose no interese que ten despertado a literatura galega entre algúns críticos, como Pageaux, e cre que esta “literatura, cos seus problemas propios, pero sempre activa, sempre vivida, sempre discutida, sempre vixiante e vixiada constitúe unha especie de banco de probas para calquera proposta teórica [...] A razón de todo isto creo que consiste en que o fenómeno literario en Galicia se move e evoluciona constantemente e con rapidez e tamén con orixinalidade, como resulta lóxico”.

á ficción científica desde unhas perspectivas concretas e cuns obxectivos tamén determinados, deixando ver influencias diversas, lecturas previas, posicionamentos ideolóxicos, concepcións do obxecto literario determinadas por circunstancias sociopolíticas ou simplemente por posicións estéticas particulares. A presenza ou ausencia destes elementos contribuirá á elaboración dunha serie de aplicacións comparadas que, de modo sintético, levaremos a cabo a partir das análises realizadas ao longo deste traballo no quinto capítulo (V. Análise comparativa).

Á vista do sinalado, cremos que a análise comparativa é unha metodoloxía que acae ben a esta investigación que pretende traspasar as fronteiras lingüísticas e superar o campo da literatura nacional, o que nos sitúa na liña epistemolóxica que se inclina cara ao estudo da dinámica dos sistemas e favorece as análises das relacións intersistémicas e as peculiaridades dos espazos fronteirizos ou de encontro entre culturas e literaturas, como é o caso dos polisistemas literarios portugués e galego. Un labor que tentaremos levar a cabo desde as nosas posibilidades, poñendo en práctica o que se agarda dun comparatista, que:

ha de ser, a su modo, poeta adivinando analogías y creándolas. Ha de ser como el Lazarillo, mozo de ciego que aprende también a abrir los ojos: ha de ser un punto más que el diablo.
Y sin embargo no ha de olvidarse del trabajo inverso: el discernir, el separar, el producir diferencias (Pageaux, 2002: 350).

Concordamos con S. S. Prawer (1998) en que os comparatistas teñen que mirar máis alá dos clásicos literarios dunha nación e examinar escritos máis humildes de entretemento e instrución, entre os que podemos incluír unha parte da produción de ficción científica, porque:

El estudio de la novela gótica, la novela boulevard, la novela barata, el *roman-feuilleton*, el melodrama y la gaceta policial puede, como han subrayado Donald Fanger y otros, arrojar luz de modo significativo sobre la obra de, por ejemplo, Balzac, Dickens y Dostoiewsky (Prawer, 1998: 31).

Como xa sinalamos, ademais de acollérmonos ás análises comparatistas polas razóns expostas, consideramos que para o tratamento e análise do *corpus* central deste traballo, outro dos marcos teóricos máis acaídos é o proporcionado polas teorías sistémicas e, sobre todo, pola teoría dos polisistemas, que tivo a súa orixe, como xa é un tópico repetido, nas propostas da escola de Tel-Aviv, en especial nos traballos de Itamar

Even-Zohar (1990, 1993, 1995, 1998, 1999a, 1999b, 2000a, 2000b). Continuadora do funcionalismo dinámico, desta teoría, xa moi difundida e debatida, interésanos a súa ampla concepción da literatura, dado que a concibe como un sistema⁸⁵ “abierto, dinámico y heterogéneo [que] quizá favorezca más la aparición de las condiciones que permiten revelar el poder de descubrimiento que tiene el pensamiento relacional” (Even-Zohar, 1999a: 26), o que favoreceu a análise da cultura, e dentro dela da literatura, como un sistema global, unha rede de elementos interdependentes, en perpetua evolución, onde o papel específico de cada un deles vén determinado pola súa relación cos demais.

Esta teoría parécenos unha ferramenta moi rendíbel para a comprensión da formación das literaturas e dos discursos críticos, pois explica a complexidade dos sistemas, nos que se integran unha serie de oposicións binarias, como pode ser a de centro/periferia, moi acaída para este estudo, dado que ambas situacións están representadas polos polisistemas a tratar, un central (o portugués) e un dependente (galego), así como polo *corpus*, unha literatura marxinal fronte a unha central canonizada, situación que se repite tamén se falamos da Literatura Infantil e Xuvenil con respecto á literatura institucionalizada ou de adultos. De feito, o propio Even-Zohar (1994: 362) define a literatura como:

todo un conjunto de actividades, sólo parte de las cuales son los “textos para ser leídos”, o “textos para ser escuchados”, o incluso “comprendidos”. En pocas palabras [...] estas actividades incluyen la producción y el consumo, el mercado y las relaciones de negociación entre normas.

Unha perspectiva funcional⁸⁶ que atende os axentes culturais que fan posíbel a comunicación literaria, dá conta de todos os factores que conforman o sistema literario e as distintas actividades e procesos sociais que nel teñen lugar. Enténdese así a actividade literaria como unha rede heteroxénea e dinámica, conformada por unha serie

⁸⁵ Unha noción tomada de Tynjanov, a quen Even-Zohar (2007: 26) considera “el verdadero padre del enfoque sistémico”, dado que interpreta a súa concepción da literatura como un sistema pertencente á totalidade da produción e consumo literarios. Esta concepción foi desenvolvida posteriormente por Ejxenbaum, que en palabras de Even-Zohar (2007: 28), “desarrolló en realidad una visión muy próxima al *champ littéraire* de Bourdieu, esto es, la literatura como agregado de actividades, que en términos de relaciones sistémicas se comporta como un todo, aunque cada actividad separada de entre ellas (o cualquier parte de ellas) puede participar al mismo tiempo de algún otro todo y ser regida en él por leyes diferentes y estar correlacionada con diferentes factores”.

⁸⁶ Que mantén estreitas ligazóns con outras propostas como a Semiótica da cultura de Iuri M. Lotman, os estudos sobre o campo literario de Pierre Bourdieu, a noción de sistema de Niklaus Luhmann e a teoría empírica da literatura de Siegfried J. Schmidt (Iglesias Santos, 1999: 9).

de factores como, por exemplo, o repertorio, a institución, o produtor, o consumidor e o mercado.

Como a ficción científica pode considerarse como un modelo que seguiu unhas regras que marcaron a súa produción e mercado nos dous sistemas a comparar, cremos que se debe ver como evolucionou a comunidade que produciu este modelo e consumiu os produtos que saíron ao mercado con tales características, determinar se logrou alcanzar cada vez un maior acordo sobre o repertorio ou se fracasou na súa posta en práctica, como se involucraron outros factores na creación deste repertorio, se este foi cada vez máis amplo, se renovou os modelos, se estes foron recoñecidos e reproducidos, etc. Por todo isto, seguindo a Even-Zohar (1999a: 31) acáenos ben a consideración dos “repertorios alternativos”, que son aqueles que poden ser empregados por grupos sociais diferentes, interesados en chegar a dominar ou regular a cultura, mostrándose activos na configuración do seu repertorio. Aspecto que probabelmente nos axude a entender a situación que durante moito tempo mantivo a ficción científica, relegada ao denominado *fandom*⁸⁷, unha posición marxinal desde a que se rexeitou o repertorio dominante. Ben é certo que neste punto consideramos que é necesario facer algunhas precisións sobre o relativismo desta posición periférica, na que se poden identificar distintas causas e que diferencia dous grupos. Por un lado, o formado por aqueles textos onde a súa marxinalidade con respecto ao canon é establecida programaticamente (caso, por exemplo das vangardas ou das propostas elaboradas desde o interior do *fandom* da ficción científica, como acabamos de sinalar, que se saben dirixidas a un público concreto e dentro duns circuítos tamén concretos). Por outro lado, situaríanse aqueles textos que se postulan fóra do universo da produción artística lexitimada, como ocorreu durante diferentes períodos cunha parte da produción da ficción científica, que carente de capital simbólico contou cuns ámbitos específicos de consumo, configurándose como unha paraliteratura (Boyer, 1991), malia que a súa intención era chegar ao centro do canon.

⁸⁷ Palabra de orixe inglesa coa que se denomina o conxunto de afeccionados, fundamentalmente á ficción científica e á literatura fantástica, que nos últimos anos se fixo extensíbel ás comunidades na Internet, as cales discuten sobre temas relacionados co motivo central da súa afección. Desde as voces máis críticas ténselle apostado que estes círculos restrinxen as amizades dos integrantes ao facelos sentir como os únicos que entenden as súas preferencias e cos que vale a pena relacionarse. No caso dos relacionados coa ficción científica, as actividades máis comúns están ao redor dos fanzines, as historias de *fanfiction* (relatos escritos polos propios fans), as convencións temáticas ou as coleccións de produtos, cunha influencia “máis grande de lo esperable en un primer momento, pues los autores acostumbran a formar parte del *fandom* y mantener la comunicación entre sus integrantes” (Ángel Moreno, 2010: 27), como veremos con máis detemento.

Estes repertorios alternativos dentro de entidades sociais marxinais foron elaborados de forma que non resultaban familiares para os usuarios, unha circunstancia que se produciu non só na ficción científica portuguesa e galega, senón tamén no propio polisistema literario galego, tanto no seu momento de emerxencia no século XIX, coma posteriormente na Época Nós e incluso coa instauración da democracia, nos anos setenta, despois da ditadura franquista, momento nos que círculos de intelectuais actuaron fronte á marxinação exercida polos poderes centralistas do Estado.

Sobre estes repertorios non podemos esquecer que operan activamente os escritores, editores, etc. Entre eles é de salientar aqueles axentes que non tiñan sido recoñecidos na tradición literaria, como por exemplo, os ilustradores e os tradutores, que ás veces nin figuraban nas obras, reivindicando así o seu papel de creadores ou co-autores. Desde este punto de vista, as particulares características da ficción científica fan que sexa de especial interese deterse no papel dos produtores individuais que, segundo Even-Zohar:

No tienen un particular impacto en la cultura, en el sentido en que sus acciones no lideran un cambio o una modificación del repertorio cultural. Incluso cuando sus acciones han provocado dicho cambio, los productores suelen permanecer en el anonimato, nunca como parte de un poder capaz de imponer elementos nuevos en el repertorio. Por otro lado, existen ciertos individuos que se involucran en una producción de corte innovador y que, a veces en el seno de un grupo de productores similares son aceptados –de manera establecida o *ad hoc*– como proveedores reales o potenciales de nuevos elementos (Even-Zohar, 1999a: 48).

Deste modo, tentaremos determinar até que punto moitos dos esforzos individuais dos produtores portugueses e galegos que ofreceron produtos novos sentiron que pasaron desapercibidos para os potenciais consumidores, polo que denunciaron a falta de apoio e recoñecemento para uns produtos innovadores, como os da ficción científica, para os que reclamaron coleccións específicas, premios, atención crítica na bibliografía académica, etc., marcando os seus discursos e a consciencia da súa situación periférica. Por outra parte, tamén é de sinalar o feito de que na Literatura Infantil e Xuvenil os produtores son conscientes de que escriben para diferentes tipos de consumidores dado que, malia seren os destinatarios últimos a infancia e xuventude, son os pais e mediadores en xeral os que aproban ou sancionan eses produtos, ben adquiríndoos, ben recomendándoos.

Por iso, se o consumidor é o individuo que utiliza un produto xa realizado, operando pasivamente co repertorio, é dicir, identificando relacións ou conexións entre o produto e o coñecemento, comprendendo, entendendo, resolvendo ou descifrando, no caso da literatura comprende o lector tradicional, pero tamén o oínte, que pode ser un neno cando escoita como lle len un conto, e o tradutor, como receptor primeiro do texto orixe. Neste sentido interesa observar a particularidade do receptor da Literatura Infantil e Xuvenil, na que os mediadores (pais, mestres, educadores sociais, bibliotecarios, etc.) son os primeiros receptores dos textos, conferíndolles aos adultos un gran poder de control, manipulación e planificación, ao asumir un papel con finalidades pedagóxicas e proteccionistas de cara aos máis novos. De aí que as principais funcións destes mediadores para Pedro Cerrillo (2005: 20) sexan:

- 1ª.- Crear e fomentar hábitos lectores estábeis.
- 2ª.- Axudar a ler por ler, diferenciando claramente a lectura obrigatoria da lectura voluntaria.
- 3ª.- Orientar a lectura extraescolar.
- 4ª.- Coordinar e facilitar a selección de lecturas segundo a idade e os intereses dos seus destinatarios.
- 5ª.- Preparar, desenvolver e avaliar animacións á lectura.

Isto leva á necesidade de ter en conta que malia seren os principais destinatarios da Literatura Infantil e Xuvenil a infancia e xuventude, estas non teñen control sobre o sistema, dado que son os adultos os que adquiren no mercado e seleccionan os produtos que consideran pertinentes para eles, como teñen afirmado en numerosos traballos investigadores como Gemma Lluch e Blanca-Ana Roig Rechou. Por iso, como sinala Cerrillo (2005: 27), é fundamental unha “adecuada selección de lecturas por idades, que oriente, pero que non restrinxa, e que teña como obxectivo evitar os fracasos nas primeiras lecturas, e, con elas, a aparición de barreiras, de difícil superación posterior, entre libros e nenos”. Nesta preocupación hai que integrar o debate e as polémicas sobre a adecuación dos produtos de ficción científica para os máis novos, aos que xa nos referimos no primeiro apartado deste capítulo (II.1. Definición).

Ademais deste labor de mediación, en xeral na ficción científica consideramos importante atender á orientación dos mediadores de cara ao público adolescente, un tipo de consumidor interesado nas propostas máis arriscadas e innovadoras, que se deixou influenciar polos medios de comunicación de masas, polos editores especializados ou

polos colectivos e organizacións de afeccionados, o que converteu esta literatura nunha das máis consumidas durante o século XX, pero que a relegou á periferia do sistema, probabelmente pola baixa consideración que tiña a literatura para os máis novos en xeral e por pensar que priorizaba o carácter lúdico, didáctico e a baixa calidade literaria. Por iso, observar os índices de lectura, o número de edicións e as tiraxes dos títulos ofrece unha perspectiva máis clara de até que punto esta literatura se converteu nun elemento de fidelización cun tipo de consumidor habitual, o cal estaba tamén fortemente influenciado pola televisión e o cinema, nos que son moitos os títulos de ficción científica que se converteron en series televisivas ou propostas cinematográficas de referencia que funcionaron, e seguen a funcionar, como un mecanismo de *feedback* ou retroalimentación, entre a literatura e o cinema, ao captar consumidores para ambas as producións.

En estreita relación co anterior, temos que deternos na importancia do mercado debido a que na ficción científica, probabelmente máis que noutras modalidades literarias, é imprescindible coñecer as canles e axentes que de modo particular incidiron na circulación destes produtos, debido a que o mercado restrinxido no que se desenvolveu durante moito tempo limitou as súas posibilidades como actividade socio-cultural, ao non contar cunha explotación eficaz das condicións do mercado, nin formar parte en moitas ocasións da planificación coa que se buscou proporcionar cohesión socio-semiótica, tanto na sociedade portuguesa coma galega. Por iso nos interesou ver como noutros sistemas centrais a ficción científica partiu como produto novo desde círculos limitados que conseguiron entrar no mercado e chegar a círculos máis amplos, converténdose na base do poder necesario para comezar o proceso de transformación do estado das cousas, aspecto que vimos no apartado anterior (II.2. Configuración e consolidación) e que tentaremos ver nos sistemas a comparar.

Por outra parte, como sinalou Even-Zohar (1999a: 51-52), no mercado participan non só aquelas institucións dedicadas ao intercambio de mercadorías, como son as librarías, os clubs de lectura ou as bibliotecas, senón que tamén se ten que atender aos factores que participan no intercambio semiótico nos que estas institucións están implicadas, polo que os factores da institución e os do mercado se entrecruzan con frecuencia no mesmo espazo, como pode ser a escola, que forma parte da institución ao programar o tipo de bens e valores que o estrato dominante quere vender aos estudantes e na que os profesores funcionan como axentes de comercialización, como axentes de mercado. Neste sentido, na Literatura Infantil e Xuvenil de ficción científica tense que

prestar atención ao papel que estas prescricións ao alumnado puideron ter sobre o repertorio, así como outras institucións como os premios literarios, as editoriais, etc., que tentaron situar no mercado estes produtos e marcar para eles uns tipos de consumo concretos.

Por iso, incidiremos na funcionalidade da institución como conxunto de factores implicados no control da cultura, regulando as normas, sancionando algunhas e rexeitando outras, remunerando e reprimindo a produtores e axentes, de modo que a correlación de forzas determina o éxito ou o fracaso dos esforzos dos axentes involucrados, como concordan Even-Zohar e Bourdieu:

Ce qui “fait les réputations”, ce n’est pas, comme le croient naïvement les Rastignacs de province, telle ou telle personne “influente”, telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n’est même pas l’ensemble de ce qu’on appelle parfois “les personnalités du monde des arts et des lettres”, c’est le champ de production comme système de relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s’engendrent continûment la valeur des oeuvres et la croyance dans cette valeur (Even-Zohar, 2007: 36-37).

Consideramos, polo tanto, que na determinación de qué modelos son os conservados por unha comunidade por longo tempo se pode observar que a ficción científica é aínda unha materia pendente, pois a intermediación das institucións entre as forzas sociais e os repertorios da cultura foi moi pouca, como demostra a práctica inexistencia de atención desde as institucións académicas, desde os críticos literarios, as casas editoras e as publicacións periódicas, que apenas teñen recensións desta literatura, así como pola falta de estímulos e recoñecementos de galardóns até moi recentemente para esta produción, demostrando que só unha parte das múltiples seccións da institución se interesou por ela. Neste sentido, e de modo especial se nos circunscibimos á Literatura Infantil e Xuvenil, é de suma importancia o papel que desempeñou a institución escolar, dado que no sistema educativo están latentes as tensións que se producen entre as opcións da ideoloxía oficial e outras alternativas (Even-Zohar, 1990: 16). Non en van, até a aparición dos medios de comunicación de masas, a escola foi, e segue a ser, un dos campos máis importantes de extensión e imposición de ideas culturais na comunidade (Torres, 2004a: 425).

Como responsábel de marcar as lecturas, a escola funciona tamén como mercado, como xa sinalamos, ao fomentar a adquisición entre o alumnado dos produtos

que manda ler. Por outra parte, adquire especial relevancia neste estudo a actuación desta institución no caso do sistema literario galego, fundamentalmente despois da introdución da lingua galega no ensino, o que provocou a necesidade de ofrecerlle ao potencial lectorado un amplo abano de produtos dos que até entón carecía e que eran consumidos a través da lingua castelá, entre eles títulos de ficción científica, que pasaron a formar parte dun repertorio cada vez máis amplo, diverso e innovador en lingua galega, o que pon de relevo que “las periferias pueden ser una fuente alternativa de innovaciones y posiciones de poder, pero para ello necesitan de actividades como la planificación cultural” (Even-Zohar, 1999b: 94), proceso universal que segundo o estudioso israelí foi adquirindo maior intensidade e ímpeto nas sociedades occidentais desde finais do século XVIII, especialmente nas grandes entidades sociais (Even-Zohar, 1999b) e que se converteu en factor fundamental para a configuración, reorganización e mantemento destas entidades.

Para Even-Zohar a planificación propiciou a cohesión socio-semiótica, ao xerar un espírito de solidariedade entre os individuos que se suman ao repertorio introducido pola devandita execución, de modo que pode converterse nunha condición necesaria para a constitución dunha nova entidade e/ou para a supervivencia doutra xa existente, por iso entende que “cuando tiene lugar una actividad de planificación, sean cuales sean sus consecuencias, la entidad correspondiente alcanza casi siempre una mejora en sus condiciones de vida” (Even-Zohar, 1999b: 71), ademais de que crea novas opcións nun repertorio ao aumentar a vitalidade na entidade e permitirlle o acceso a opcións das que previamente puido ter sido excluída (Even-Zohar, 1999b: 72-73), é dicir, neste proceso téntanse cubrir todos os xéneros literarios e modalidades inexistentes até ese momento, como foi o caso da ficción científica.

A planificación na que se conforman os repertorios obsérvase que non é un proceso homoxéneo, senón que existen etapas históricas de disipación e cese da produción e outras de desenvolvemento acelerado (Casas, 2000: 69) como, por exemplo, durante o Estado Novo portugués, que coincidiu en boa medida coa ditadura de Franco en España, e a chegada da democracia a ambos os dous estados, respectivamente. É por iso que nos parece interesante estudar cómo incidiu a férrea planificación cultural⁸⁸ levada a cabo durante estes períodos ditatoriais na escaseza ou

⁸⁸ Centrada fundamentalmente no control das manifestacións culturais, fomentando aquelas que redundaban nos valores e ideais xerados desde o centro de poder para a súa perpetuación, e censurando aquelas que non se adecuaban aos intereses do poder instaurado.

inexistencia de produción de ficción científica, tanto para o público adulto, coma para o infantil e xuvenil, pero tamén nas poucas mostras daquelas correntes temáticas dominantes durante este momento, no que a censura implicou a busca de vías máis alegóricas para poder exercer unha crítica velada da situación imposta. Do mesmo xeito, no segundo período teremos que observar até que punto está relacionado o aumento desta produción coa instauración e apertura de novas vías de planificación, as cales puideron propiciar o aumento paulatino de produtos literarios innovadores, entre eles de ficción científica.

Como sinalou Even-Zohar (1999b: 94) é nestes momentos de cambio e crise cando se produce o que denomina “enerxía”, fenómeno que “hace posible que un determinado grupo de personas, o una entidad como [sic] un mínimo de organización, asuma los privilegios del centro”. Isto é debido a que o proceso de planificación presenta máis vigor cando se están a crear estados ou nacións novas, como ocorreu cara a finais do século XIX en Galicia, que buscou conformar un repertorio propio e diferenciado do español. Esta situación tivo moitas concomitancias co ocorrido a partir dos anos cincuenta coa recuperación cultural despois da etapa franquista, na que tiveron lugar unha serie de iniciativas que revelaban inquietudes cara á sistematización e a construción dun discurso crítico, como demostra o primeiro traballo que se fixo sobre Literatura Infantil e Xuvenil galega de Ramón Piñeiro, xa estudado por Blanca-Ana Roig Rechou (2006: 29-39), creador e impulsor dunha estratexia de planificación cultural para Galicia, no que tamén se integraba a literatura dirixida aos máis novos.

Se nos referimos ao momento no que a ficción científica iniciou o seu desenvolvemento, é dicir, aos anos oitenta, é fundamental a aprobación da Lei de Normalización Lingüística e a súa aplicación no sistema educativo. Este proceso de institucionalización no que se foi introducindo paulatinamente o repertorio no currículo escolar supuxo un grande aumento da produción dirixida aos máis novos e a necesidade de contar cun repertorio cada vez máis diversificado e rico. Por iso é importante observar nese momento como dentro da Literatura Infantil e Xuvenil, pero tamén da ficción científica, tiveron lugar implementacións intencionais, é dicir, esforzos de vontades conscientes para cubrir certos baleiros temáticos, xenolóxicos e doutro tipo (Đurišin, 1995). A isto habería que engadir a importancia que ten a Literatura Infantil e Xuvenil como a primeira que le unha persoa no curso da súa vida, co cal a súa posición é determinante na formación de novos lectores (Figueroa, 1992a: 406), consumidores

habituais de literatura de cara ao seu futuro como adultos, o que incide tamén na recepción da ficción científica, como veremos.

Na conformación dun repertorio e vinculado coa planificación, sitúase a transferencia, á que os axentes ou grupos implicados poden recorrer, ben a través da importación, da tradución ou da produción de materiais e textos, tres fontes constitutivas dos repertorios dos sistemas literarios e culturais, cuxo peso e proporción determinan o estado dos sistemas e do proceso. Ben é certo que na importación se recorre habitualmente á transferencia, entendida como o “proceso de integración de los bienes importados al repertorio y las consecuencias derivadas de esta integración” (Even Zohar, 2008: 222) e, segundo o momento no que se produce, pode constituír o procedemento central e máis importante para a creación de novas opcións do grupo, nas que se persegue a través do contacto ou relación con outros sistemas o reforzo, lexitimación, autosuficiencia, etc. (Torres, 2004a: 440). Non obstante, tamén é importante observar, como apunta Antón Figuerola (2003: 64), que:

o estudo do intercambio interliterario e da súa incidencia na historia literaria de cada cultura presupón instrumentos metodolóxicos capaces de imaxinar o mundo literario coma un mundo de forzas complexo pero dotado da súa lóxica interna, dun sentido común autónomo que selecciona e logo intenta controlar os produtos importados, a pesar de que os resultados definitivos da importación poden resultar inesperados.

Relacionado con este intercambio e as súas consecuencias está o recurso á chamada por Even-Zohar lei de proliferación, que é aquela disposición do sistema a acumular unha reserva suficiente de elementos para a súa estabilidade, facendo que a transferencia se poña ao servizo de satisfacer certas funcións ausentes na cultura de destino, aspectos que teremos en conta na ficción científica portuguesa e galega, dado que a situación interna destes sistemas propiciou tipos de transferencias diferentes, tanto polas vías de chegada, coma polo momento no que o fixeron, o cal tivo tamén distintas repercusións. Neste sentido Even-Zohar (2008: 222) sinala que:

aquellos que importan textos de una cultura a otra, por ejemplo mediante la traducción, pueden conseguir que el proceso de transferencia funcione si son capaces de convertir los modelos semióticos de estos textos en partes integrantes del repertorio doméstico.

E por esa razón é necesario prestar atención a:

la red compleja de relaciones entre el estado del sistema doméstico, la esencia de la actividad de la transferencia y las relaciones entre el poder y el mercado, con especial atención a la actividad de los fabricantes del repertorio que son al mismo tiempo agentes de la transferencia (Even-Zohar, 2008: 226).

Estes aspectos explicarán moitos mecanismos que operan na produción da ficción científica portuguesa e galega, porque “cando están a emerxer novos modelos literarios, a traducción pode moi ben chegar a ser un medio para elaborar un novo repertorio” (Even-Zohar, 1996), debido a que, segundo Aullón de Haro (2008: 23), “posee un entronque hermenéutico que es valor imprescindible para el conocimiento histórico de la literatura y para una adecuada reconstrucción historiográfica de la misma”. Entendemos, con este mesmo autor, que as traducións literarias conforman un corpo de obras que pasa a integrarse na lingua meta,

creando un modo de relación inmediata y de facto en virtud de la cual resulta engrosado el objeto preexistente. La traducción, que ciertamente amplifica y enriquece la superficie textual, el conocimiento y la expresión literaria, representa un requisito de primer orden para el estudio de cualquier literatura nacional, al igual que para toda literatura comparada y, por supuesto, universal. De hecho, la literatura comparada en sentido extensivo y, por supuesto, la literatura universal, únicamente son concebibles sobre la base del conocimiento de textos traducidos (Aullón de Haro, 2008: 22).

Opinión que comparte plenamente Darío Villanueva (Abuín González, 2006: 296), quen considera que as traducións son unha das pólas máis interesantes, estratexicamente falando, para os estudos do comparatismo e que “hoxe en día a tradución é un instrumento fundamental para facer comparatismo”, no noso caso por ser unha vía de entrada de innovacións e novas correntes temáticas e formais na ficción científica portuguesa e galega, a través das que se abriron vías inexploradas nos respectivos repertorios.

Asemade, como sinalou Even-Zohar (1996), é preciso prestar atención tamén ás formas en como estas obras traducidas se relacionan coa literatura orixinal, que segundo o estudioso israelí o farán a través de dúas vías:

En primeiro lugar, na forma en que os textos orixinais son escollidos pola literatura de recepción, posto que os principios de escolla están vencellados

ós cosistemas⁸⁹ orixinais da literatura de recepción (por dicilo dun xeito máis prudente), e en segundo, na forma en que estas obras traducidas asumen unhas normas, un comportamento e unha política específicas, dito en poucas palabras, no emprego que fan do repertorio literario, e que son o resultado das súas relacións cos outros cosistemas orixinais (Even-Zohar, 1996: 59).

Parécenos que atender ás traducións de ficción científica en lingua portuguesa e galega permitiranos observar os diferentes comportamentos que teñen en ambos os polisistemas, especialmente na renovación dos repertorios, e as relacións que se establecen con outros sistemas literarios, dos que proceden os textos traducidos.

Estas e outras reflexións e conceptos que se desenvolven desde as teorías sistémicas fan que a teoría dos polisistemas sexa de gran rendibilidade en sociedades multilingües polas posibilidades que ofrecen á hora de describir as relacións entre os diferentes sistemas que as conforman. Neste sentido, Arturo Casas (2003), baseándose nas interrelacións dos sistemas en contacto no Estado español, falou dun

(macro)polisistema, entendido este, al modo de Even-Zohar, como un grupo de literaturas nacionais vinculadas historicamente que mantienen entre sí una serie de relaciones jerárquicas y de flujos repertoriales o interferencias, de modo semejante a los que se dan entre los sistemas periféricos y central de los polisistemas fuertes (Even-Zohar, 1990: 48). Y aun cabría la posibilidad de sumar a esas relaciones las existentes en niveles regionales o locales, a su vez sometidas a interdependencias jerarquizadas dentro de cada uno de los polisistemas en cuestión (Casas, 2003: 73).

Un *(macro)polisistema*, cuxa identidade global está moi condicionada pola concreción de cada un dos sistemas en contacto e que Casas denomina *polisistema interliterario ibérico* ou simplemente *sistema interliterario ibérico*, atendendo ás convencións establecidas polo propio Even-Zohar (1990)⁹⁰, termo no que están presentes tanto a teoría dos polisistemas, coma a teoría do proceso interliterario⁹¹, de

⁸⁹ Elemento baseado nas intra-relacións que se dan dentro do polisistema, tanto a nivel de lingua, sociedade, economía, política, ideoloxía, etc., pero tamén dentro da propia institución literaria, que se concibe como constituída por ideoloxías literarias, casas editoras, crítica, grupos literarios ou calquera outro medio para dictar pautas de gusto ou dar normas (Even-Zohar, 1990, citado por 2007: 15-16).

⁹⁰ Que dicía: “Si uno está dispuesto a entender por ‘sistema’ tanto la idea de un conjunto-de-relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones, como la idea de una estructura abierta que consiste en varias redes-de-relaciones de este tipo que concurren, entonces el término ‘sistema’ es apropiado y completamente suficiente” (citado por 2007: 4).

⁹¹ Sobre as concomitancias e diferenzas que presentan ambas teorías é moi esclarecedor o estudo de Mónica Domínguez (2010: 43-62), no que incide en semellanzas como o compartir referentes comúns e unha aproximación sistémica á literatura; e en diferenzas como a maior ou menor atención aos condicionamentos extraliterarios das relacións entre literaturas (afinidade étnica ou lingüística, divisións

Dionýz Ďurišin e a Escola de Bratislava, unha proposta na que se priorizan a territorialidade e a delimitación xeopolítica e administrativa de literaturas interrelacionadas, no que se denomina Comunidade Interliteraria⁹².

Especificamente referida ao espazo xeocultural que é obxecto de estudo deste traballo é de interese a proposta de Elías Torres (2001), quen baseándose na necesidade de asentar a soberanía dun sistema nun conxunto de materiais suficientemente caracterizadores pola súa capacidade diferencial, concorrente e identitaria con respecto a aquel do que quere independizarse, propón que o intersistema cultural luso-afro-brasileiro é o que mellor pode preencher moitos dos baleiros do galego, homologar os materiais xenuínos e garantir a reserva suficiente para a soberanía sistémica galega, reforzando o conxunto de materiais propios e a súa modelización, no que denomina o referente de reintegración, que funciona como repositorio cultural para garantir as marxes necesarias para a estabilidade do sistema (Torres, 2001: 991).

Dúas visións complementarias que están presentes en propostas como *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica* (Abuín e Tarrío, 2004). Un tipo de relacións que até o de agora non tiñan sido atendidas, entre outros motivos polo carácter pouco flexíbel dos departamentos universitarios, que se decantaron máis cara aos vínculos extrapeninsulares (Casas, 2007: 521), ou por preferir atender ás relacións derivadas da concepción de que as catro literaturas españolas (castelá, catalá, galega e vasca) forman unha Comunidade Interliteraria Específica⁹³, priorizando así as relacións estatais-administrativas. Deste modo,

político-administrativas, etc.) e a concepción máis textocéntrica e tradicional da literatura na teoría do proceso interliterario cá na dos polisistemas.

⁹² Desde unha perspectiva histórico-literaria, Ďurišin (1995) establece diferentes niveis de interrelación, onde o primeiro é o conformado pola Comunidade Interliteraria Específica (CIE), que está constituída polo conxunto de literaturas illadas, especialmente as nacionais, mutuamente asociadas que tipoloxicamente tenden cara á unidade literaria nacional; o segundo nivel represéntao a Comunidade Interliteraria Clásica ou de tipo estándar, na que existe algún factor unificador, aínda que as relacións e afinidades interliterarias son máis débiles ca na CIE; e o terceiro é o conformado polas Comunidades Interliterarias Rexionais, de carácter máis amplo e que dan lugar aos centrismos literarios, como o das culturas mediterráneas, por exemplo; mentres que o último nivel de interrelación se atopa na literatura mundial, entendida como o conxunto das relacións histórico-literarias que ligan as comunidades interliterarias de todo o mundo entre si.

⁹³ Debido a que entre as literaturas que conforman esta comunidade existen interrelacións que foron expostas con detemento por diferentes investigadores, entre eles Mónica Domínguez Pérez (2008: 50), que entende a Península Ibérica como unha Comunidade Interliteraria Clásica, na que se teñen que atender as relacións dos catro sistemas literarios do Estado español e o sistema literario portugués, baseándose en iniciativas como os proxectos de investigación sobre literaturas da Península Ibérica da Rede Temática de Investigación “As Literaturas Infantís e Xuvenís do Marco Ibérico” (LIXMI) (código HUM 2004-20052-E e HUM2005-23895-E/FILO, do Ministerio de Educación e Ciencia), “Bases metodológicas para una historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica (código BFF-2001-3812 do Ministerio de Educación y Ciencia) e a súa continuación “Historia comparada de las literaturas:

ignoráronse os múltiples vínculos entre as literaturas galega e portuguesa, gobernados por normas e tendencias, que propiciaron interferencias entre estes sistemas literarios que permiten dar conta do funcionamento dinámico da literatura na cultura e na sociedade pois, como apunta Arturo Casas,

Si admitimos que la implantación de un polisistema o la extensión de un campo literario (Bourdieu, 1991) alcanza hasta donde llegan sus efectos, habrá que reconocer la incidencia sistémica de las literaturas española y portuguesa en el territorio gallego, por ejemplo. E incluso la presencia en este espacio geocultural de los propios polisistemas español y portugués – este último en escala más reducida, por supuesto–, entre otros motivos por la obvia existencia en Galicia de lectores/consumidores y en casos de editores u otros agentes, vinculados con otras lenguas (Casas, 2003: 74).

Unha presenza que explica coa noción de “delegación sistémica”, aplicada á literatura castelá en territorios nos que coincide con outra literatura, como en Galicia, e que serve para dar conta das súas características diferenciais neste territorio. Por iso denuncia a falta de atención, tanto por parte dos estudiosos do polisistema literario galego coma doutros, sobre estes fenómenos, que:

son habitualmente ignorados cuando se habla del polisistema literario gallego (o de otros), tanto si se hace bajo criterios sincrónicos como diacrónicos. Tan ignorados como la propia realidad pluricultural y plurinacional del estado, y en particular las dinámicas generadas por esta condición, en la mayor parte de la historiografía literaria española (Casas, 2003: 74).

Uns efectos deformadores da historiografía que manteñen correlación co nivel de implantación dos cinco sistemas literarios, non homologábeis, fundamentalmente polos condicionamentos institucionais que veñen operando desde o século XIX. É por iso que propostas como as de Elías Torres Feijoo (2004a) acaen ben para este traballo, dado que o crítico galego valora a atención que se lle debe prestar desde o punto de vista comparatista ás actividades literarias na/da Península Ibérica,

aplicaciones al dominio ibérico” (código HUM2004-00314); cursos anuais de formación continua na Universidade de Santiago de Compostela “As literaturas infantís e xuvenís ibéricas. A súa influencia na formación lectora”, eventos como o II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil. Historia crítica de la Literatura infantil e Ilustración Ibéricas (Eloy Martos *et al.*, 2000) e revistas como *Liquids. Revista d’Estudis Literaris Ibèrics*, entre outras.

porque elucidam funcións determinantes da literatura na sociedade: na análise e interpretación das relacións, presenza e contactos dos sistemas, con outros com os quais constituiu ou pode constituír un intersistema cultural: o intersistema cultural hispanófono, lusófono, etc. E, en algum caso, como o galego, podendo os parceiros eleitos chegar a actuar como o seu referente de reintegración (un agregado dos sistemas que se reconhecen utentes dunha mesma norma sistémica, a lingua portuguesa, que na actualidade, constitúen un intersistema cultural) (Torres Feijoo, 2004a: 442).

Prestar atención a estes aspectos permitíranos delimitar cómo incidiron estas particularidades na ficción científica, propiciada pola situación de cada un dos sistemas literarios a estudar e as relacións que se estableceron entre eles. Neste caso, aínda que non é o obxecto central do noso traballo, non se pode esquecer que no polisistema literario galego durante moito tempo tanto creadores coma lectorado accederon a obras de referencia a través dunha lingua ponte, principalmente a castelá, debido, entre outros motivos, á falta de traducións de obras canónicas, tanto da ficción científica infantil e xuvenil coma da literatura institucionalizada.

Para a análise da produción de ficción científica dos sistemas a comparar teremos en conta tres aspectos que consideramos rendíbeis a nivel comparativo, como son os diálogos intertextuais que se estableceron ao longo do tempo entre as obras portuguesas e galegas de ficción científica e outros sistemas literarios, así como a tradición literaria universal en xeral; a presenza de elementos que remiten cara a cuestións vinculadas coa identidade, especialmente recorrentes en períodos concretos desta produción; e os procesos de creación de imaxes e representación do Outro, a través da imagoloxía.

Da intertextualidade, termo que puxeron en funcionamento críticos como Julia Kristeva⁹⁴ (1969), Mikhail Bakhtine (1973), Roland Barthes (1973), Michael Riffaterre (1979) e Gérard Genette (1982), interésanos salientar a presenza nun determinado texto de ficción científica de, por exemplo, expresións, temas ou trazos estruturais, estilísticos, procedentes doutros textos que foron incorporados en forma de citas, alusións, imitacións ou recreacións paródicas, é dicir, a alusión ou citación directa de textos noutros textos. Neste recurso téñense diferenciado moitos graos e niveis e, como sinalou Roland Barthes (1974: 59), é preciso non esquecer que todo texto é un intertexto (*“recuerdo circular”*, *“la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito”*), dado que

⁹⁴ A crítica considera que foi esta autora a responsábel inicial do sentido de inevitábel relación dun texto con outros da súa mesma cultura (Vallés Calatrava, 2002: 414).

outros textos están presentes nel, en estratos variábeis, baixo formas máis ou menos recoñecíbeis, tanto textos da cultura anterior coma da cultura que o rodea. Do mesmo xeito, segundo Kristeva (1969) a escritura é unha lectura dun *corpus* literario anterior e o texto literario é unha absorción e réplica de textos previos, dos que sería ao mesmo tempo reminiscencia e transformación, de aí a importancia de coñecer os precedentes da ficción científica para poder identificar estes diálogos intertextuais, unha relación na que Kristeva diferencia unha intertextualidade *xeral* (que se dá entre textos de diferentes autores), outra *restrinxida* (entre textos dun mesmo autor) e a que chama intertextualidade *interna* ou *autotextualidade* (relación dun texto consigo mesmo), recursos aos que non é allea a produción de ficción científica.

Non esquecemos para a finalidade da comparación outras propostas que xurdiron con posterioridade, como a de Michael Riffaterre (1979), que concibe a intertextualidade unicamente na súa faceta receptiva (percepción por parte do lector das relacións entre un texto e outros); a de Cesare Segre (1982), que diferencia entre intertextualidade⁹⁵ e interdiscursividade⁹⁶; e, sobre todo, a de Gérard Genette (1982), quen desenvolveu máis amplamente este concepto na análise da diversidade de relacións de transcendencia textual, dado que concibe a intertextualidade como a relación que se establece a través de lazos máis ou menos patentes da presenza textual efectiva dun texto noutro, é dicir, a copresenza textual que se pode presentar “sous la forme la plus explicite et la plus littérale” como:

la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (...), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle l’allusion, c’est-à-dire d’un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable” (Genette, 1982: 8).

Este nivel de transcendencia textual diferénciase da *hipertextualidade* en que esta se basea na relación derivada de todo texto cun “texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation

⁹⁵ Refírese ás relacións concretas establecidas entre textos.

⁹⁶ Refírese ás conexións entre o texto e todos os discursos ou enunciados rexistrados na correspondente cultura.

indirecte: nous dirons *imitation*” (Genette, 1982: 14); e da *transtextualidade*, coa que se refire a un conxunto de categorías xerais nas que se revela cada texto e que o autor categoriza en cinco tipos, entre os que figura outra acepción da intertextualidade, e que son:

a) *Intertextualidade*, que define como unha relación de co-presenza entre dous ou máis textos.

b) *Paratextualidade*, que está constituída “par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère que nommer son *paratexte*: titre, sous-titre, préface, etc.” (Genette, 1982: 9). En traballos posteriores Genette (1987) distinguiu nos paratextos os peritextos (dentro do libro), nos que se integran o título, a información da capa e contracapa, a colección, o prólogo, as ilustracións, os índices, o nome do autor ou do ilustrador, dedicatorias e tipografía; e os epitextos (fóra do libro), nos que se atende á información dos catálogos, a publicidade sobre o libro, os cadernos de actividades, a crítica e os aspectos comerciais.

c) *Metatextualidade* que se define como a relación derivada do comentario que une un texto a aquel ao que se refire.

d) *Hipertextualidade* ou vinculación que une o texto a outro anterior (hipotexto), no que se basea por transformación ou imitación.

e) *Arquitextualidade* ou ligazón do texto coas categorías xerais das que depende (xéneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación, etc.).

Aínda que consideramos imprescindíbeis todas as categorías que vimos de repasar e que citamos con esta finalidade, nun estudo dedicado á Literatura Infantil e Xuvenil coma este é preciso chamar a atención sobre a importancia que nestes produtos adquire a *paratextualidade*, dado que na maior parte dos casos o libro infantil, e en menor medida tamén o xuvenil, conta con elementos verbais pero tamén icónicos, moitas veces de suma importancia para a lectura visual, en paralelo á textual, e que mesmo poden chegar a ampliar a información desta, superando así a paratextualidade.

Continuando con outras propostas, é de interese lembrar a de Vitor Manuel Aguiar e Silva (1990: 625) que, partindo das formulacións de Kristeva, Bakhtine e Barthes, define a intertextualidade como “a interacción semiótica de un texto con outro(s) texto(s)”, na medida en que:

o texto é sempre, sob modalidades varias, um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências (Aguiar e Silva, 1990: 625).

Deste modo, tendo en conta a natureza do intertexto, Aguiar e Silva marca a distinción entre intertextualidade exoliteraria, na que se produce a integración no intertexto de textos non verbais (como o texto visual ou icónico) e textos verbais non literarios (como obras filosóficas, ensaios, artigos xornalísticos, etc.), e intertextualidade endoliteraria, na que o intertexto está constituído por textos literarios. Na súa clasificación diferencia aínda outros dous tipos de intertextualidade: a intertextualidade hetero-autorial, cando o dialoxismo se opera entre textos de autoría diversa, e a intertextualidade homo-autorial, cando os textos dun autor se relacionan con outros textos do mesmo autor. Nesta liña tamén se sitúa José Enrique Martínez Fernández (2001), que establece unha intertextualidade externa, á que se refire simplemente como intertextualidade, para dar conta da relación textual entre obras de diferentes autores, e unha intertextualidade interna ou intratextualidade, coa que alude ao diálogo entre obras do mesmo autor. Diferencia aínda tamén este autor unha intertextualidade exoliteraria e endoliteraria, pero non para se referir á natureza literaria ou non dos textos, senón segundo se trate de citas ou alusións, claramente marcadas ou non.

Por último, outras propostas sitúanse no marco xeral da recepción, como a de Henri-Daniel Pageaux (2002), que entende a necesidade de aproximación desde esta perspectiva á intertextualidade, tanto se é interna (modelización dun texto por outro), coma se é externa (as “lecturas”, as interpretacións que suscita un texto estranxeiro, conxunto estético e hermenéutico que o acompaña ao pasar dunha cultura a outra, como é o caso da tradución).

Por todo o sinalado, aplicamos a intertextualidade na ficción científica nun sentido amplo, é dicir, prestaremos atención ás relacións que os textos literarios desta modalidade xenérica presentan tanto no nivel das formas do contido, coma no nivel das formas da expresión, en especial aqueles procedementos que desde a innovación e a

alteración dos códigos, resulten máis relevantes e poñan de manifesto o diálogo cos precedentes. Consideramos importante atender a este recurso na produción obxecto de análise por tratarse dun procedemento propio da narrativa moderna e pola súa recorrencia no diálogo intertextual entre a literatura e outras formas de expresión, como o cinema ou a televisión, dado que o horizonte cultural das sociedades actuais se ve influenciado por este poderoso medio de difusión de contidos e de estruturas que son en principio literarias e que chegan ás masas por outros condutos que non son aparentemente literarios (Villanueva, 1994b; 2007).

Para o desenvolvemento da análise da produción de ficción científica consideramos tamén moi significativo o recurso a elementos de carácter identitario, pois como di Itamar Even-Zohar (1993: 441-458) a literatura desenvolveu un importante papel na configuración das nacións e os grupos culturalmente organizados de Europa, dado que por medio dela o sistema cultural conta cun repertorio de modelos semióticos a través dos que o mundo se explica a partir dun conxunto de narracións. Concretamente, para Even-Zohar (2000a: 395) “it is a common procedure in human groups to signal out certain conspicuous items from a prevailing repertoire for demarcating the group as a distinct entity. This is described as a creating a ‘sense of self’, or ‘collective identity’, e detrás da que actúan ou actuaron,

un pequeno grupo de personas, que llamaré “agentes socio-semióticos”, popularmente conocidos bajo la denominación de “escritores”, “poetas”, “pensadores”, “críticos”, “filósofos” y similares, [que] produjeron un enorme corpus de textos con los que pretendían justificar, sancionar y sustentar la existencia o lo deseable de ella, el valor y la pertinencia de una entidad creada a la que se aspira –es decir, la nación alemana, la nación búlgara, la italiana, etc. Al mismo tiempo, también ponen en orden el conjunto de textos y nombres que en principio podrían ser útiles a la hora de justificar su causa (Even-Zohar, 1994: 369).

Unha entidade que a través destas narracións transmite entre os seus membros sentimentos de solidariedade, de pertenza e de acatamento das leis e decretos que non poden ser impostos só coa forza física⁹⁷. É por iso que a literatura se articula como un dos factores privilexiados para construír a cohesión socio-cultural nun territorio

⁹⁷ De feito, segundo Pageaux (2004: 64) nos procesos de transculturación (resposta ou adaptación ou resistencia da nova cultura nun proceso de achega desestabilizadora da outra cultura) o que máis resiste, como en calquera caso de aculturación, é o imaxinario, o que obedece a un ritmo de longa duración.

determinado, porque, como sinalou Elías Torres (2004a: 425), “todo texto, polo feito de ser considerado literario, comporta para quem essa qualificación acepta, unha idea sobre a vida e unha idea sobre a arte, nutrindo así as escalas de valores dos utentes”, de modo que da relación da literatura co seu espazo social

se desprende que un uso continuamente practicado con textos, autores, institucións, etc., é o de servir de expresión da nacionalidade ou, máis genericamente, o de ser a produción literaria e, sobre todo, o discurso sobre a mesma e os seus produtores, un dos modos de elaboración identitaria (Torres, 2004a: 425).

Neste sentido, Even-Zohar (1993) chamou a atención sobre o feito de que a literatura foi nas culturas occidentais un elemento indispensable do poder (*indispensabilia*), porque calquera poder político que se prece debe contar cun sistema literario que lle proporcione prestixio e poder simbólico, o que explica a preocupación dos promotores das nacións emerxentes por construír un sistema literario propio, no que a ficción científica tamén xogou un papel a salientar.

Outra autora que se fixou na importancia das expresións artísticas na construción e afirmación das identidades nacionais foi Annie Marie Thiesse (1999: 133-158), quen salienta a importancia da literatura, o teatro, a arquitectura, a música e a pintura, ademais doutros elementos simbólicos e materiais fundamentais para a identificación dunha nación, entre os que sitúa a lembranza dos antepasados históricos, os heroes paradigmáticos das virtudes nacionais, a conservación e recuperación da lingua propia, as referencias e o orgullo de monumentos histórico-culturais, o folclore e a forma de vida en xeral, coas características específicas, lugares e paisaxes, símbolos representativos, etc., retomados e estudados para o caso galego por Antón Figueroa (2001: 83).

Todos estes elementos socio-semióticos produciron un importante número de textos coa finalidade de xustificar, sancionar ou fundamentar a existencia, o interese e a pertinencia da cultura (Even-Zohar, 1994: 369). Consideramos que boa parte deles están presentes na ficción científica como unha manifestación máis da literatura, polo que prestarlles atención na análise do *corpus* que imos tratar pode resultar moi rendíbel, especialmente no caso galego, cuxo discurso literario, segundo M^a Xesús Lama López (2001: 181), xurdiu durante a segunda metade do século XIX

como un espacio de resistencia desde el que se intenta proyectar una imagen unitaria de la identidad nacional y construir o consolidar un imaginario colectivo gallego. Esta sobrecarga ideológica del discurso implica el reconocimiento implícito de que la literatura actúa como espacio privilegiado para la producción de signos étnicos y esta función se impone en su consideración de experiencia estética.

Idea que tamén reitera Anxo Tarrío (2006), para quen o discurso identitario galego se iniciou timidamente nos tempos do provincialismo decimonónico e continúa na actualidade, aínda que o sistema cultural, ideolóxico e político está madurecido, malia que “presenta xa poucas eivas, por importantes que sexan as aínda pendentes de seren neutralizadas” (Tarrío, 2006: 75).

Por todo o dito, consideramos que o *corpus* co que nós traballamos pode ser de grande interese para observar aqueles trazos máis propiamente identitarios que creadores e creadoras portugueses e galegos lles imprimiron aos seus textos, tentando elaborar obras nas que o lectorado agardado atopase referentes da súa propia cultura. Tamén nos parece que pode ser rendíbel ver qué elementos foron tratados, cómo se perspectivaron, ao servizo de qué se empregaron ou cómo se integraron nos textos ficcionais, o que nos permitirá observar cambios na súa evolución ao longo dos anos, reflexo dos propios cambios sociais, culturais e políticos de Portugal e Galicia. Neste último caso e debido á situación do propio sistema literario, como xa sinalamos, o emprego da lingua galega foi durante un tempo (e aínda na actualidade) unha manifestación identitaria, polo que se podería dicir que o galego foi un exemplo de lingua convertida en vehículo de ideoloxía semiótica e, polo tanto, cunha importancia cultural engadida (Even-Zohar, 2007).

Por último, un enfoque complementario aos anteriores é o achegado pola imagoloxía, concepto tomado da terminoloxía de Jung, co que se poden desentrañar os complexos procesos de creación das imaxes e das representacións, é dicir, esquemas colectivos de pensamento que estruturan o imaxinario (Bordas, 2002). Estes esquemas son debidos a que toda cultura humana se sitúa por oposición e/ou por comparación a outras culturas, polo que o estudo da representación do Outro, da alteridade, da calidade do que é distinto, é inseparable do estudo da identidade.

A imagoloxía conta cunha gran tradición en crítica literaria, especialmente nos estudos comparados, nos que, por un lado, as análises da creación de imaxes e, por outro, os fenómenos enunciativos, lingüísticos, representan a ligazón entre o produto e o modo de produción, entre o texto e a lectura, entre a materialización da imaxe e a

imaxinación do obxecto concernido. É neste punto de unión que a imagoloxía, en particular, e os estudos do imaxinario, en xeral, sitúan as súas investigacións.

Consideramos de interese neste traballo detérmonos na función simbólica da literatura por medio de elementos dun imaxinario definido desde un punto de vista histórico e social, por considerar que pode desvelar o cruce complexo entre ideoloxía e imaxinario, un elemento constitutivo de calquera tipo de representación do Outro. Unha perspectiva que nos remite á concepción de que:

la literatura y cualquier tipo de creación artística [...] se presenta como expresión de la sociedad, de un momento histórico y cultural, da forma al texto o a la materia y es un modo de revelación, una forma de resistencia simbólica al aniquilamiento del tiempo perecedero (Pageaux, 2002: 333),

en especial aquela literatura que, como a ficción científica, recrea outros mundos cos que busca provocar a reflexión sobre o presente e múltiples aspectos cuestionábeis da sociedade na que se produce. Neste sentido é de interese observar como se estruturan e se xeran imaxes doutros lugares (terrestres ou extraterrestres) nas literaturas propias, pero tamén como aparece representado o propio en obras literarias estranxeiras, observando elementos constitutivos desas imaxes para desenmascarar estereotipos. Tamén nos parece de interese observar nos produtos de ficción científica a imaxe do Outro, a cal normalmente é moi esclarecedora e reveladora do funcionamento da ideoloxía que o está a observar, cuxa representación literaria aparece como unha mestura de sentimentos e de ideas con resonancias afectivas e ideolóxicas, “un fenómeno que pressupõe identificar a forma como o Eu olha o Outro tanto na súa qualidade de pessoa como na de um lugar diferente (*l'autre et l'ailleurs*)” (Blokkeel, 2001: 292). Máis aínda na Literatura Infantil e Xuvenil, na que a alteridade xorde como definición de múltiples relacións de oposición, entre elas as de eu/outro, neno/adulto, bo/malo, rico/pobre, branco/negro, etc., aspectos que desde a primeira infancia se lles transmiten aos nenos e nenas a través dos contos, forma literaria que os familiariza coa diferenza.

No tratamento da alteridade é de interese para este traballo a proposta de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1981: 50-54), na que definen diferentes perspectivas de estudo da representación do Outro como “manía”, “fobia” e “filia”. Na primeira considérase a realidade cultural do Outro como superior á propia, cun sentimento de infravaloración deste e un claro complexo de inferioridade, que se dá

fundamentalmente naquelas obras de ficción científica nas que se recrean mundos idílicos, con grandes avances tecnolóxicos e nos que foron superados moitos dos problemas que afectan á sociedade actual. A segunda representa a cultura de orixe como superior á realidade cultural do Outro, unha sobrevaloración positiva da cultura propia que encara ao Outro con desprezo, presentado a través de falsas relacións, de intercambios que non o son porque falta o diálogo, como ocorre na representación do contacto con sociedades primitivas, ás que cun claro afán paternalista se lles axuda a superar a súa situación e que ten presenza tamén na ficción científica. No terceiro caso, a “filia”, é a que considera positivas ambas culturas confrontadas, cunha valoración positiva dupla, nun intercambio bilateral real, no que se desenvolve un proceso de avaliación e interpretación no que o Outro é recoñecido como tal sen máis. Unha perspectiva presente na ficción científica, aínda que moito menos recorrente, debido ao claro afán crítico que os creadores lles imprimen ás súas producións. Non obstante, non se pode esquecer que as diferentes correntes temáticas da ficción científica están moi ligadas ao panorama social predominante en cada momento, o cal determina as perspectivas adoptadas e as problemáticas abordadas, xa que, como sinalamos, se trata dunha literatura de carácter eminentemente prospectivo e cun claro afán analítico e crítico.

Por todo o dito, amparándonos nas teorías que vimos de sinalar e nas metodoloxías que comportan, achegarémonos á ficción científica nos polisistemas literarios portugués e galego atendendo á produción, mediación e recepción, poñendo en marcha tres mecanismos fundamentais: a descrición, a interpretación e a avaliación, tríada básica de toda operación comparativista, como indicou o estudioso Adrian Marino (1998: 77), que nos levará até as aplicacións comparadas, nas que as diferenzas e semellanzas se visibilizarán de modo máis claro, favorecendo a contraposición e a valoración do proceso de configuración da ficción científica portuguesa e galega, tanto na literatura institucionalizada, coma fundamentalmente na dirixida á infancia e xuventude. Tamén nos fixaremos nos factores, elementos e conceptos que fomos sinalando neste marco teórico descrito con brevidade e salientando aqueles aspectos que consideramos máis acaídos para conseguir os obxectivos que nos propoñemos.

III. A FICCIÓN CIENTÍFICA NO POLISISTEMA LITERARIO PORTUGUÉS

Estudar a ficción científica no polisistema literario portugués é un difícil reto, dada a práctica inexistencia de estudos sistemáticos sobre esta produción que acheguen unha visión de conxunto, tanto no que se refire á literatura institucionalizada ou de adultos, coma a dirixida ao público infantil e xuvenil.

Teresa Sousa de Almeida en “Estranha viagem ao mundo da ficção científica em português”⁹⁸ (1991: 7-17) repasa as principais dificultades que atopou á hora de tentar trazar unha panorámica⁹⁹ do estado da cuestión, que para nós son reveladoras dos problemas que calquera investigador da ficción científica atopa ao iniciar o estudo desta modalidade xenérica, como pon de manifesto no seguinte texto:

escrever um artigo sobre a ficção científica portuguesa é, para alguém que não pertence ao *fandom*, uma temeridade e um desafio. Os escritores são quase desconhecidos, as editoras pouco conhecidas, os livros estão quase sempre esgotados e, quando não estão, é preciso recorrer directamente às editoras porque, regra geral, não se vendem nas livrarias de Lisboa. Procurar em bibliotecas também não dá grandes resultados. Há edições quase clandestinas que circulam de mão em mão e que são inacessíveis aos leigos. Poder-se-ia dizer que é mais fácil encontrar um tratado francês de retórica do século XVII do que os livros de ficção científica portuguesa. Sabe-se que há excelentes bibliotecas privadas, o que aliás acontece noutros campos (Almeida, 1991: 9).

Esta precariedade ou falta de visibilidade aséntase, como indica Almeida, nun círculo vicioso, que ten entre os seus principais radios de acción a falta de apostas editoriais fortes, o que provoca:

1. A ausencia destes produtos nas canles de distribución, difusión e promoción, que lle garantan visibilidade.

⁹⁸ É de salientar que este estudo forma parte dun monográfico da revista *Vértice*, n.º 41, un dos poucos traballos académicos dedicados á ficción científica.

⁹⁹ Na que, como era de agardar, se centra só na ficción científica dirixida ao público adulto, pero en ningún momento se refire á produción dirixida á infancia e mocidade.

2. A autoedición, recurso que leva a unha distribución restrinxida a circuitos concretos, o que impide que sexa un produto accesíbel a un gran sector de lectorado potencial.
3. A publicación dun número reducido de exemplares por cada tirada, que provoca dificultades para atopalos tanto nas librarías ao uso coma incluso nas máis importantes bibliotecas¹⁰⁰, ás que non chegan na maior parte dos casos.
4. Falta de continuidade nas iniciativas que se levan a cabo, ignorando cada nova xeración de creadores o traballo dos que os precederon, aspecto que pon de manifesto Luís Filipe Silva (2007: 12), ao afirmar que: “somos aparentemente uma literatura em permanente estado amnésico”.

Pasados uns anos da publicación deste pioneiro traballo de Almeida, João Barreiros (1997), despois de facer un percorrido polos estudos que o precederon, reitera que se conta cunha moi reducida produción de calidade da ficción científica en lingua portuguesa. Xustifica tal situación por tratarse dun país onde practicamente non existe ciencia nin investigación científica e no que predomina unha tendencia académica conservadora, polo que esta modalidade narrativa “agoniza num ambiente rarefeito que dificilmente estimula a escrita” (Barreiros, 1997: 566). Denuncia, así mesmo, que en contraposición con outras modalidades consideradas marxinais, como a novela policial¹⁰¹, a ficción científica non foi aínda aprobada polos medios universitarios e que até os últimos anos do século XX foron poucos os autores que se achegaron ao seu cultivo, a non ser como “uma forma de alegoria política e crítica ao regime vigente, principalmente durante os anos 60” (Barreiros, 1997: 566).

O desinterese académico séguese constatando en estudos máis recentes, como o de Jorge Candeias (2002a: 58-65) que, nun traballo de marcado carácter historiográfico, mantén os mesmos argumentos ca Barreiros e incluso lanza a hipótese de que se o estudioso se sitúa nunha perspectiva restritiva tería que concluír que “ainda não se pode dizer que exista uma FC que trate temas portugueses e as técnicas narrativas e tendências da literatura portuguesa como deveria fazer se fosse mesmo portuguesa”

¹⁰⁰ Moitas das obras de ficción científica só contan con algún exemplar na Biblioteca Nacional de Portugal e noutros casos nin sequera aparece rexistro dun único exemplar, polo que só son accesíbeis a través de portais electrónicos de venda de libros.

¹⁰¹ Cfr. Mauro Giménez Fernández (2002: 238), que asegura que a novela policial “continua a ser uma subcultura popular igual que no dia em que nasceu. O local ideal para a aquisição de livros deste género é a melhor prova, o quiosque – e não a livraria – é o maior distribuidor do ‘produto criminal’ porque é aquí onde encontramos os verdadeiros apaixonados consumidores dos romances policiais”.

(Candeias, 2002a: 59). É dicir, considera que non existen produtos de ficción científica nos que se reflectan as “peculiaridades do povo [portugués] que habita este rectângulo e da lingua que o povo fala”, agás contadas excepcións. É por iso que propón unha abordaxe da produción de ficción científica en Portugal desde un punto de vista amplo, no que “é preciso fechar os olhos à americanização geral do que se escreve por cá e tratar como portuguesa a ficção científica escrita originariamente em português e em Portugal, mesmo que o autor não seja, ele próprio, português” (Candeias, 2002a: 59).

Para Luís Filipe Silva (2007) un dos problemas máis importantes que ten a ficción científica portuguesa é a falta de continuidade, a pesar das múltiples iniciativas que se levaron a cabo ao longo do século XX e primeiros anos do XXI, entre outras causas por non se reeditaren as obras publicadas, dificultando o seu coñecemento e consulta, impedindo a súa catalogación bibliográfica e, polo tanto, os estudiosos portugueses

conhecem melhor a história da ficção norte-americana que a da nacional e raramente referem obras do passado português, e não existe sequer uma obra seminal, definitiva e detalhada –apesar dos bravos esforços de Maria do Rosário Monteiro e Teresa Sousa de Almeida, entre outros– sobre a história da Ficção Científica portuguesa (e digo essencialmente portuguesa porque o Brasil, mais adiantado do que nós nestas andanças, foi recentemente presenteado com um extenso estudo pela mão da norte-americana M. Elizabeth Ginway) (Silva, 2007: 12).

O interese pola ficción científica no Brasil plasmouse tamén en traballos monográficos como *Ficção Científica* (1986), de Gilberto Schoereder, no que se combina o carácter historiográfico co repertorial, pois xunto cun percurso pola historia desta modalidade literaria desde as súas orixes, tamén se ofrece un repaso polas principais temáticas tratadas e un catálogo das invencións e termos da ficción científica, os planetas, os alieníxenas, os escritores e os filmes; *O Que é a Ficção Científica* (1986), de Bráulio Tavares, no que se define esta modalidade a través das relacións que mantén coa mitoloxía, a fantasía, a ciencia, a anticipación, o tempo, a mente e a vida artificial, deténdose no tratamento de cada un destes temas; e *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil. 1875-1950* (2003), de Roberto de Sousa Causo, estudo froito dun proxecto de “Iniciação Científica”, realizado entre 1995 e 1997, co que se buscou potenciar a pesquisa sobre un campo desprestixiado no medio académico e no

que tamén se realiza un percurso histórico por esta literatura no marco temporal acoutado, por citar só algúns dos múltiples exemplos¹⁰².

Unha perspectiva novidosa sobre a pouca presenza da literatura fantástica en Portugal e as súas diversas expresións, entre elas a ficción científica, é a adoptada por David Soares (2008: 15-22), que considera como feito transcendental a represión relixiosa operada na Europa meridional, especialmente en países como Portugal e España, nos que a Inquisición durante trescentos anos condicionou o tecido cultural, “extinguindo quaisquer hipótese do género fantástico crescer e difundir-se” (Soares, 2008: 19), porque o fantástico é por excelencia unha literatura de subversión que se fraguou en territorios “heréticos”: nos países anglosaxóns e na Escandinavia¹⁰³. Un problema que sinala que se dilatou no tempo pola hostilidade ao desenvolvemento literario que se deu en Portugal, só levemente mitigado pola Primeira República (1911-1919), que tomou medidas contra o analfabetismo masivo, como veremos máis adiante.

Luís Filipe da Silva (2007) pregúntase ante esta situación como se poderá crear un discurso conxunto e permanente, con obras de referencia e temas comúns ou construír un discurso literario coa complexidade e desenvoltura similares ao que fan os profesionais de mercados estranxeiros, dada a case completa ignorancia da produción esporádica da ficción científica, incluso da editada na última década.

Fronte a estas posturas críticas e restritivas sitúanse outras voces como a do ensaísta e cineasta António de Macedo (2003: 10), quen afirma que existen na tradición literaria e artística portuguesa “copiosos exemplos do que nos últimos vinte ou trinta anos se convencionou chamar ‘ficção especulativa’ [...] que abrangue um vasto leque que vai da ficção científica mais ‘dura’ (*hard SF*) até o fantástico”. Macedo considera que as opinións contrarias se deben a concepcións “pessimistas” e “à voluntária

¹⁰² Como é o caso de títulos pioneiros como *Introdução ao Estudo da "Science Fiction"* (1967), de André Carneiro; *A Ficção do Tempo: Análise da Narrativa de Science Fiction* (1973), de Muniz Sodré; *Ficção Científica: Ficção, Ciência ou uma Épica da Época?* (1985), de Raul Fiker; e *Introdução a uma História da Ficção Científica* (1987), de Léo Godoy Otero; pasando por outros máis recentes como *Viagem às Letras do Futuro: Extratos de Bordo da Ficção Científica: 1947-1975* (2002), de Francisco Alberto Skorupa; *O Rasgão no Real: Metalinguagem e Simulacros na Narrativa de Ficção Científica* (2005), de Braulio Tavares; *A Construção do Imaginário Cyber: William Gibson, Criador da Cibercultura* (2006), de Fábio Fernandes; *Visões Perigosas: Uma Arque-Genealogia do Cyberpunk* (2006), de Adriana Amaral; e *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (2005), de M. Elizabeth Ginway. Títulos que amosan o interese por esta literatura no sistema brasileiro.

¹⁰³ Hipótese que enlaza coa perspectiva teórica desenvolvida por Max Weber no seu libro *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, publicado entre 1904 e 1905, no que sostén que as diferenzas relixiosas entre a Europa católica e a protestante ditaron a diferenza de actitude en practicamente todos os aspectos da vida, entre eles o nivel cultural e a aproximación ao libro e á lectura.

ignorância em que a generalidade do noso público se enquista no que concerne aos valores ‘tradicionais’ da cultura portuguesa” (Macedo, 2003: 10).

Á vista das distintas opinións e dos estudos parciais que polo de agora viron a luz con esta achega propoñémonos facer unha primeira sistematización daqueles títulos máis salientábeis do que se considerou ficción científica ao longo da historia da literatura portuguesa, tanto no que se refire á literatura institucionalizada ou de adultos coma á infantil e xuvenil, na que se levará a cabo unha análise máis demorada de cada unha das obras que presentan trazos da ficción científica, aínda que por veces non traten os temas máis recorrentes desta modalidade narrativa e outras non utilicen as formas que lles son propias. É por iso que en cada caso nos deteremos naqueles elementos que nos leven a considerar estas obras como de posíbel adscrición á ficción científica ou con trazos desta modalidade literaria, facendo notar tamén a súa proximidade co fantástico.

Somos conscientes de que poden ser moitos os títulos susceptíbeis de seren incluídos neste traballo e que moitos ficarán sen referir, ben por non termos acceso a eles directamente, ben por non apareceren en ningunha referencia bibliográfica consultada, ben por careceren de exemplares catalogados en bibliotecas e institucións, ben por non darmos con eles na pescuda levada a cabo durante os anos que dedicamos a este traballo de investigación, tanto por non pertencermos ao *fandom*, coma por vivirmos nun país diferente e padecermos as dificultades propias da distancia. En calquera caso este traballo quere sentar as bases para futuras investigacións, nas que profundar en aspectos até o de agora ignorados ou tratados en traballos moi dispersos, que axudarán a ter unha visión máis ampla da ficción científica portuguesa. Por iso, nos apartados seguintes faremos un breve percorrido polo desenvolvemento da ficción científica dirixida ao lectorado en xeral, sobre todo adulto, para situar a seguir a Literatura Infantil e Xuvenil, obxecto central do noso traballo. Para iso estableceremos diferentes etapas que, conscientes da súa artificialidade, nos parece o método máis rendíbel e esclarecedor para a análise e organización do *corpus* tratado.

III.1. A FICCIÓN CIENTÍFICA NA LITERATURA INSTITUCIONALIZADA

III.1.1. Os inicios

Entre os precedentes máis remotos da ficción científica, como xa apuntamos no segundo capítulo, cóntase coa narrativa de carácter utópico, que se situou na liña de obras canónicas como *Utopia* (1516), de Thomas More, ou *Travels into Several Remote Nations of the World* (1726), de Jonathan Swift, e que tivo a súa propia expresión en lingua portuguesa no inicio do século XIX. Enlazan estes precedentes coa rica tradición da literatura de viaxes (Chaves, 1977; Pinto, 1989; Falcão *et alii.*, 1997; Cristovão, 1999), que ten entre os títulos máis temperáns *O Livro de Marco Polo* (1502), editado por Valentim Fernandes; *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (c. 1524-1850), e *A Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto (Montemor-o-Velho, 1509-Almada, Pragal, 1583), así como *O Livro do Infante D. Pedro de Portugal*, que coñeceu polo menos trinta e sete edicións durante o século XVIII (Ramos, 2008: 110), textos que funcionan como paradigmas da “Literatura de Viagens”, nos que se recrean as aventuras e andanzas dos seus autores nas viaxes a terras ignotas, nas que o contacto con culturas e civilizacións exóticas son aproveitadas, por veces, para denunciar as actuacións dos propios conquistadores, de modo que “todo o ciclo dos Descubrimentos foi propicio a uma literatura que reflecte, assim, ao mesmo tempo, a epopeia, na sua dupla face de glórias e de misérias, e a variedade original das terras novas” (Coelho, 1983: 1156).

Entre as propostas en lingua portuguesa que se poden considerar como antecedentes directos da ficción científica, cabe sinalar *A Ilha Desconhecida e os Ilhéus Felizes* (1816), texto asinado polas iniciais **A.P.B.**, das que, polo de agora, non se ten desvelado a súa identidade. Trátase dunha mostra da literatura de cordel¹⁰⁴, que coñeceu varias edicións¹⁰⁵ en poucos anos e que cabe a posibilidade de que sexa unha tradución (Silva, 2004). A temática desta breve narrativa utópica xira ao redor da descuberta

¹⁰⁴ Sobre esta literatura é de grande interese o rigoroso estudo de Ana Margarida Ramos, *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII* (2008).

¹⁰⁵ A primeira a cargo da Impressão Régia de 1816; a segunda, da Tipografia Rollandiana, en 1819; e a terceira, do impresor João Nunes Esteves, en 1826.

nunha illa perdida dunha sociedade organizada como unha “especie de república democrática”, froito dun naufraxio, que segundo Silva (2004) lembra títulos como *The Isle of Pines* (1668), de Henry Neville, que fora traducida ao portugués en 1761, ou *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, que coñeceu unha tradución en 1815, da man de Henrique Leitão de Sousa Mascarenhas para a Imprensa Alcoia.

A este temperán título uniuse pouco despois o poema narrativo de **José Daniel Rodrigues da Costa** (Colmeias, Leiria, 1757-Anjos, Lisboa, 1832), *O Balão aos Habitantes da Lua: Poema Heroi-Cómico em um só Canto* (1819), que coñeceu catro edicións¹⁰⁶ e no que se recrea a toma de contacto do protagonista cos habitantes do satélite terrestre, denominados Luanos.

Coa viaxe de descuberta como tema central, pero sen saír da Terra, publicouse *Viagem ao Interior da Nova Holanda* (1841), de **Vasco José de Aguiar**, unha obra asinada por un funcionario público, “pouco notado no mundo das letras da época e parece que nunca até hoje recuperado para o esquecemento”, segundo Jorge Bastos da Silva (2007: 1), que presenta unha utopía formal plenamente constituída, un exemplo pouco común na tradición literaria portuguesa, na que se narra a viaxe dunha expedición á costa sur de Australia, onde os protagonistas contactan cunha sociedade indíxena, que lle serve ao autor para confrontar os costumes e a visión do mundo destes individuos coa que levan os exploradores, nun claro afán doutrinal. Unha novela de aventuras na que ten grande importancia a carga moralizante e na que se idealiza hiperbolicamente a identidade do propio pobo portugués, situándose na perspectiva imagolóxica que Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1981) denominaron “fobia”, é dicir, cunha sobrevaloración positiva da cultura propia, que encara ao Outro con desprezo desde unha clara actitude paternalista. Para favorecer unha maior difusión e coñecemento desta obra, até o de agora esquecida, Bastos da Silva (2007) anunciou que se está a preparar unha edición anotada e completa.

Mediado o século XIX, viu a luz *O que ha-de ser o Mundo no Anno de Três Mil* (1859), unha novela de **Émile Souvestre** (Morlaix, 1806-Montmorency, 1854), que foi “accommodada ao gosto portuguez” por Sebastião José Ribeiro de Sá (1822-1865) e publicada en Lisboa por J. M. Correa Seabra e T. Quintino Antunes. Considérase unha novela pioneira da ficción científica en lingua francesa, publicada co título de *Le Monde*

¹⁰⁶ Publicada en 1819, foi reimpresa no Río de Janeiro en 1821, seguida en 1822 pola realizada en Lisboa por João Nunes Esteves e, por último, a de Edições 70 de 1978, na que Alberto Pimenta recuperou este texto esquecido. Unha fixación posterior do texto realizouna en 2004 Maria Luísa Malato Borralho no número 2 da revista electrónica *E-topia* (Borralho, 2004).

tel qu'il sera (1846), que se caracteriza por adiantar elementos recorrentes en moitas distopías publicadas ao longo do século XX, marcadas polo seu carácter prospectivo¹⁰⁷ sobre un futuro distante no que a orde establecida é vista en sentido negativo.

Até a edición de Fátima Vieira (2006) esta obra presentou moitos problemas de datación, dado que na práctica totalidade das referencias bibliográficas portuguesas que a citan como unha das pioneiras e máis influentes da época consta que a súa tradución foi publicada en 1895 e non en 1859, un erro presente incluso na *Bibliografia da Ficção Científica e Fantasia Portuguesa* (1987). Probabelmente a diferenza de case medio século entre as dúas datas se deba á transmisión do erro duns estudiosos a outros, debido a un troque na orde dos números, confusión que se mantivo en practicamente todos os traballos que consultamos, malia que na Biblioteca Nacional de Portugal constan dúas edicións, a de 1859 e a de 1860¹⁰⁸. Segundo a editora Fátima Vieira (2006) esta obra ten unha gran relevancia para a comprensión do utopismo en Portugal, xa que proporciona un exemplo de como o pensamento utópico se desenvolveu nun proceso complexo de adaptación de elementos estranxeiros aos trazos identitarios nacionais (Vieira, 2006). A editora mantén que non se trata propiamente dunha tradución, senón dunha adaptación libre ao contexto portugués da trama narrativa enxendrada polo autor francés, ao percibirse trazos tan relevantes como a acentuación do carácter satírico na versión portuguesa, a introdución de elementos paratextuais como a “Protexção” e o “Ante-Prólogo à moderna escrito por quatro autores a sério e um a rir”, a introdución reiterada de comentarios sobre a realidade portuguesa do oitocentos, máis de trinta poemas portugueses e un capítulo sobre o Portugal do ano 3.000.

A esta contribución hai que engadir a tradución uns anos despois d’*As Viagens de Gulliver a Vários Paizes* (1870), de **Jonathan Swift**, pola Tip. Commercial, que se sitúa tamén na liña das viaxes e descubertas, tan recorrente na literatura portuguesa, cunha importante carga de sátira social, como sinalamos anteriormente.

Este primeiro marco de referencia configura un contexto caracterizado polo movemento que marcará a vida portuguesa da segunda metade do século XIX: a “Regeneração”, que tivo orixe no golpe do Duque de Saldanha e que depuxo a António

¹⁰⁷ Un precedente especulativo na literatura portuguesa é a *História do Futuro*, do Padre António Vieira, que malia adoptar unha perspectiva profética, non é considerado como precedente en ningunha obra crítica ou de carácter repertorial sobre a ficción científica e o fantástico en lingua portuguesa. Neste sentido, Manuel José Trindade Loureiro (2007) alude brevemente a este aspecto, considerando abusivo introducir o discurso profético do Padre António Vieira nunha cronoloxía sobre o fantástico e a ficción científica.

¹⁰⁸ Ver Biblioteca Nacional de Portugal <<http://porbase.bnportugal.pt>>.

Bernardo da Costa Cabral (1846). Esta mudanza deu paso a un período de estabilidade política “rotativa” que permitiu introducir significativas reformas políticas, económicas e administrativas, o que proxectou unha imaxe de paz e progreso. Unha aparente estabilidade contra a que se posicionaron moitos dos produtores literarios da Geração de 70, que denunciaron a crise económica, política e cultural do país e as contradicións da monarquía constitucional (Gomes, 2000: 26), co fin de axitar un escenario cultural até entón no letargo.

Neste amplo período temporal, que abrangue a segunda metade do século XIX, iniciouse a configuración dunha pseudo-ficción científica que evolucionou posteriormente á ficción científica propiamente dita, unha produción que representa unha transición que, como sinalamos no capítulo segundo, algúns autores denominan “novelas científicas”. Estas obras convertéronse nun elemento fundamental de transferencia entre sistemas literarios, de modo especial entre o francés e o inglés co portugués. Son traducións que formaron parte dun programa de lanzamentos editoriais que contemplaban as preferencias de lectura dun grande abano de público, pertencente a diferentes bandas etarias (entre as que figuraban tamén as da adolescencia e xuventude¹⁰⁹) e diversos perfís socioculturais, reflexo das transformacións que se estaban a producir na sociedade portuguesa que, en palabras de Almeida Flor (2001: 34), caracteriza un momento histórico no que prevalece a literatura de consumo para o gran público, a cal:

concorre para promover a trivialização do gosto, numa sociedade em processo de massificação e de transição de uma economia ainda predominantemente agrária para um sistema de produção industrializado, servido por um sector terciário em constante expansão.

Deste modo, en paralelo a un *corpus* de literatura traducida que revelaba a pervivencia dun conxunto estabilizado e canónico de obras que adquiriran lexitimación e estuto de exemplaridade, viron a luz outras obras modernas e contemporáneas situadas na periferia, como foi o caso das novelas de Jules Verne, principais representantes da corrente temática que denominamos “descubertas científicas e técnicas”, que foron publicadas desde a década dos setenta do século XIX pola editora lisboeta David Corazzi e a Tip. Horas Românticas, moitas delas incluídas na colección “Viagens

¹⁰⁹ É probábel que en moitos casos se fixesen lecturas colectivas en voz alta, ás que asistiría tamén a infancia, polo que as historias de viaxes e aventuras lidas pasarían a formar parte da súa enciclopedia persoal e do imaxinario conformado desde a infancia e a nenez.

Maravilhosas aos Mundos Conhecidos e Desconhecidos”¹¹⁰, na que se incluíron títulos como *A Volta do Mundo em Oitenta Dias* (1886), *Viagem ao Centro da Terra* (1886), *Cinco Semanas em Balão* (1886), *A Ilha Misteriosa* (1887) e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1887), entre outras. O éxito de público destas traducións reflíctese nas sucesivas reimpresións, mantendo en moitos casos a tradución orixinal de Henrique de Macedo (1843-?), responsábel dunha boa parte das traducións editadas pola Corazzi e tamén, aínda que en menor medida, pola Editora.

O afán pola axitación do escenario cultural predominou tamén nos primeiros anos do século XX, momento no que se percibían “sinais inequívocos de um desejo de mudança e regeneração da pátria”¹¹¹ (Gomes 2005: 70) e no que se asistiu ao nacemento nos dominios artísticos das correntes estéticas modernistas. Por outra parte, durante a Primeira República (1911-1919) o aparello do Estado tomou importantes medidas para combater o analfabetismo e instaurar a educación gratuíta nos primeiros estadios da educación, ademais de fundar Escolas Normais, como a de Lisboa e do Porto, e as primeiras facultades¹¹². Son salientábeis tamén as Escolas Móveis, as conferencias e os cursos nas provincias, as bibliotecas itinerantes, o establecemento da lectura pública de xornais en aldeas (Soares, 2008), todo un movemento institucional que se viu truncado en 1926 co inicio da ditadura militar do xeneral Gomes da Costa e o decreto-lei que instaurou a censura, que se mantivo case medio século, até 1974 (Príncipe, 1979) e que, segundo David Soares (2008: 21), explica a falta de tradición no cultivo da ficción científica, dado que a “paupérrima difusão de conhecimento científico, em desproporção à propaganda religiosa, contribuiu, de certeza, para que surgissem pouquíssimos autores portugueses de Ficção Científica, e ainda menos leitores”. Esta idea reafirmase con algunhas das liñas de actuación das autoridades durante esta etapa, que recolle Alfredo Pimenta (1988: 209) e nas que se ordena: “Intensifique-se a educação religiosa; proteja-se a instituição doméstica; olhe-se a sério pelo estado dos costumes deste povo –forme-se o carácter conveniente e, depois, voltamos à Instrução”.

Foi nestes primeiros anos do século XX cando xurdiron novos produtos inaugurais da ficción científica na literatura portuguesa, nos que se abandonou o

¹¹⁰ A bibliografía correspondente á obra de Verne traducida á lingua portuguesa desde finais do século XIX e ao longo do século XX foi pormenorizadamente descrita por José António Gomes e Sara Reis da Silva (2005: 151-166).

¹¹¹ Que teñen a súa mellor representación no ultimatum inglés polo conflito derivado do choque de intereses nas colonias africanas e nos sinais inequívocos do declive do réxime monárquico, que rematou en 1910 co rei Manuel II exiliado en Inglaterra.

¹¹² Foi o caso da Facultade de Direito de Lisboa, a Facultade de Letras de Coimbra e Porto e moitas escolas superiores que posteriormente constituíron as Universidades de Lisboa e Porto.

carácter utópico que caracterizaba os anteriores e se xogou máis con elementos herdados da cultura científica, como as hipóteses de carácter futurista, aínda que lastradas polo afán eminentemente descritivo. En 1906 publicouse un texto híbrido, a medio camiño entre o artigo e o conto, de **Melo de Matos**, titulado “Lisboa Anno 2000”¹¹³, e que foi publicado en diferentes entregas da *Ilustração Portuguesa*¹¹⁴, un magazine sen orientación específica (Pereira, 2003: 210), durante este primeiro decenio do século. Nas diferentes entregas o autor ofrece unha visión futurista da cidade, que lembra as propostas vernianas, na que se fai unha pormenorizada descrición de como se constrúe a vía para un rápido tren e outros sofisticados medios de transportes, ademais de deterse en elementos arquitectónicos e monumentais que caracterizarían a capital portuguesa no ano 2000, aínda que sen incidir nas consecuencias que estes avances terían na vida dos seus habitantes.

Neste período tamén tiveron lugar propostas esporádicas de autores situados no centro do sistema, como o relato titulado “A Estranha Morte do Professor Antena”, incluído en *Céu em Fogo* (1915), de **Mário de Sá-Carneiro** (Lisboa, 1890-París, 1916). Segundo Macedo (2003: 13) foi “considerada a primeira novela portuguesa de ficción científica”, un conto no que o autor xoga coa posibilidade da existencia de mundos sobrepostos, nos que pasado e presente existen simultaneamente, permitindo que unha persoa poida habitar dous momentos históricos diferentes. Gregorio Dantas (2009) ten salientado a reflexión do narrador sobre a hipótese das realidades paralelas, das vidas pasadas e da investigación que leva a cabo o protagonista, na que se ve a imaxe da convivencia da tendencia artística e científica ou “artista-cientista”. Tamén se apuntan cuestións de interese no relato como a dobre personalidade, a feble fronteira entre a loucura e a cordura, o soño e a vixilia. Dantas (2009) considera que a ansia pola ultrapaxaxe do real cara a un plano superior ten moito de decadentista¹¹⁵, polo que recomenda ler o conto como unha exposición un tanto delirante dun proxecto estético

¹¹³ En 1998 coñeceu a edición en formato libro co título *Lisboa no Ano 2000*, publicado pola Editorial Apenas.

¹¹⁴ Revista dirixida por Carlos Malheiro Dias que formou parte da “Empresa do *Jornal O Século*”. Mantivo unha edición semanal e o texto asinado co nome de Mello de Mattos saíu, en capítulos titulados e acompañados de ilustracións que recreaban a visión futurista do relato, nos números 5 (26 marzo 1906, p. 129), 6 (2 abril 1906, p. 188), 7 (9 abril 1906, pp. 220-223) e 8 (16 abril 1906, pp. 249-252).

¹¹⁵ De aí que algúns críticos como Loureiro (2007) inclúa o relato “O Kágado”, de José Almada Negreiros, na súa bibliografía como un conto alegórico, no que o protagonista cava un buraco que o leva até os antípodas para atopar un cágado, o cal acha cando regresa, repón a terra e aparece na última palada. Este conto foi publicado na revista *ABC* (30-xuño-1921) e reeditado en *Almanaque* (marzo-abril 1961), ademais de formar parte da *Antologia do Conto Fantástico Português* (Afrodite, 1967 e 1974).

máis amplo, aínda que disfrazado baixo un verniz supostamente científico, como unha alegoría da viaxe dentro do misterio e da descuberta impensábel¹¹⁶.

Maria Antónia Lima (2001) compara esta obra de Sá-Carneiro con algúns relatos de Edgar Allan Poe, en especial o xa citado, “The Unparalleled Adventure of one Hans Pfall” e “The ballón-Hoax”, entre os que atopa concomitancias como a concepción da viaxe como o “fascínio en explorar o desconhecido e de tentar realizar o imposible, lanzando-se o individuo num sonho que o projecta fora da existência vulgar”¹¹⁷. Por iso considera que neste relato Sá-Carneiro desenvolve un extraordinario proxecto científico de vencer as barreiras que separan o presente e o pasado.

Esta produción insírese nunha liña de gran rendemento na literatura portuguesa de finais do século XIX e principios do XX, que ten no horror o seu principal elemento. Herdeira da literatura gótica inglesa e francesa, foi amplamente estudada por María Leonor Machado de Sousa en *O “Horror” na Literatura Portuguesa* (1979), configurando un conxunto de propostas pioneiras que contrastan con aquelas outras de “marca tradicional(ista) e nacional(ista), com algumas heranças simbolistas, e ainda mais apuradamente, *os ligados, duma ou doutra forma, à Renascença Portuguesa, à Águia, ao Saudosismo, a Pascoães*” (Torres Feijó, 2007: 351), onde os máis novos, entre eles Sá-Carneiro, eran considerados unha “rapaziada, para algúns carne de psiquiatra, a quem poucos ligavam e menos levavam a sério” (Torres Feijó, 2007: 352).

Entre as **traducións** publicadas nos primeiros anos do século cabe salientar a aparición das obras de **Herbert George Wells**, que deu ao prelo a Editora, *Os Exploradores da Lua* (1902), *Uma História dos Tempos Futuros* (1903), *O Homem Invisível* (1909) e *A Machina de Explorar o Tempo* (1909), esta última leva, sospeitosamente, o mesmo título ca en lingua francesa, probabelmente empregada como lingua ponte. A elas hai que engadir a tradución d’*A Guerra dos Mundos* (1903) publicada pola editora parisina H. Garnier. Unhas traducións moi próximas no tempo á publicación da obra orixinal que amosan a inquietude por trasladar a autores de sistemas de referencia á lingua portuguesa, abrindo novas vías e innovacións formais e temáticas.

En definitiva, durante esta etapa observamos que na literatura institucionalizada portuguesa se deron os primeiros pasos cara á configuración dun tipo de literatura

¹¹⁶ Este conto, xunto con “Ressurreição”, foi reeditado por Edições Rolim, col. “Fantástico”, n.º 29, marzo 1987.

¹¹⁷ En <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20MORTE%20DO%20ARTISTA.pdf>> (consultada o 24/07/2010).

moderna, que adoptou a forma da utopía e se amparou nas viaxes de exploración, cuxa especulación sobre a orde social de sociedades primitivas respondeu a unha postura paternalista, propia do colonialismo. Por outra parte, xurdiron as primeiras obras de carácter especulativo, augurando futuros distantes e as posibilidades abertas polos avances científicos e técnicos, aínda que sen deterse excesivamente nas consecuencias que para as persoas poderían representar estes cambios. Por último, e na liña da novela gótica, introducíronse elementos do mundo interior, o xogo de planos entre o real e o irreal, así como o misterio e o terror do descoñecido. Unha produción na que conviviron as propostas dos autores nacionais coas traducións, adaptando nalgúns casos ao carácter nacional os modelos transvasados doutros sistemas literarios.

III.1.2. Configuración: dos anos trinta aos cincuenta

Nos últimos anos da década dos trinta os produtos de marcado carácter utópico foron dando paso ás primeiras entregas de obras eminentemente especulativas, na liña da ficción científica propiamente dita (Holstein, 2006). Deixando a un lado outras propostas de dubidosa calidade literaria, como *A Grande Ameaça - A Guerra de Amanhã* (1934), de Adolfo Coelho; ou *No Mundo Desconhecido* (1937), de Lapas de Gusmão, sen atención da crítica e do público, un dos títulos máis destacados é *A. D. 2230* (1938), unha novela de **Amilcar de Mascarenhas** (1895-?), que para Luís Filipe Silva (2007: 9) é exemplo das incursións de autores que se achegaron á ficción científica de modo esporádico, con “pequenas contribuições, na maioría discretas e prontamente caladas, para um universo ficcional português” que permaneceu alleo e ignorante con respecto a estas manifestacións literarias. Sitúase esta novela nas coordenadas dos magazines *pulp* que, segundo Silva (2007: 9-10), o sistema literario portugués tivo:

na década de 20, e pelo menos durante os primeiros anos da década seguinte, uma interessante produção de *pulp fiction* e romances de cordel, cujas narrativas, embora focadas principalmente em assuntos detectivescos e intrigas amorosas, iam sendo apimentadas com alguma especulação fantástica.

Esta situación puido colocar o sistema portugués en igualdade de condicións con outros sistemas centrais, como o norteamericano ou o francés, nos que se inspiraba, porén non deu paso a unha xeración de autores e obras consistentes, “capazes de se libertar dos condicionalismos e fraquezas deste tipo de ficción e desenvolver una abordagem fresca e innovadora” (Silva, 2007: 10). A falta de continuidade nas iniciativas volveu interromper un proceso de expansión do repertorio que parecía augurar esta novela de Mascarenhas. Unha proposta pioneira que despertou interese¹¹⁸ no momento da súa publicación, probabelmente porque nela manifesta abertamente o compromiso político co Estado Novo, ao enxalzar os valores do salazarismo.

Desde o punto de vista do contido, a obra sitúase no marco temporal do ano 2230, momento no que o mundo enteiro é gobernado polas mulleres, agás o Imperio Portugués, que permanece en mans de homes. Este poder susténtase en dous irmáns xemelgos (que lembran os fundadores de Roma), uns dirixentes que, malia o ultimato das potencias mundiais se negan a entregar o poder ás mulleres. A súa decisión desencadea unha guerra na que o Imperio Portugués se enfronta coa Unión Europea e a Alianza Americana, forzas multinacionais das que se ofrece unha imaxe marcada pola subversión dos roles, pois actitudes e papeis asociados ao xénero masculino, pasan a ser atribuídos no territorio inimigo ao feminino, de modo que son as mulleres as que fuman e obrigan aos homes a manter relacións sexuais. Fronte a este mundo ao revés, a imaxe de Portugal é a dun reduto no que se seguen defendendo os valores tradicionais e os roles patriarcais, fomentados desde o poder ditatorial vixente no momento da publicación da obra.

O camiño aberto pola novela de Mascarenhas foi seguido por propostas esporádicas durante a década dos anos corenta e en maior medida na dos cincuenta, aínda que sitúan o conflito no futuro entre terrícolas e alieníxenas, probabelmente pola presenza constante desta temática nas revistas *pulp* norteamericanas, que de seguro exerceron unha clara influencia nesta produción durante os anos corenta, pero tamén se deixan sentir pegadas do neorrealismo, tendencia dominante durante estes anos na literatura portuguesa. Entre os títulos que viron a luz figura *Através do Espaço* (1942), de **Frederico Cruz** (1903-1972); *Vieram do Infinito* (1955), de **Eric Prince** (nome literario de A. Maldonado Domingues), novela na que un grupo de alieníxenas¹¹⁹ visita

¹¹⁸ Segundo Luís Filipe Silva (2007) contou cunha tradución ao francés.

¹¹⁹ Como sinala Álvaro de Sousa Holstein (2006) é o primeiro contacto con alieníxenas da ficción científica portuguesa.

a Terra en son de paz no ano 1979, onde entran en contacto cos terrícolas e viven diversas peripecias; e, un ano despois, *O Construtor de Planetas e Outras Histórias* (1956), de **Alves Morgado** (1901-1980), unha obra curiosa, moi ben escrita e orixinal (Monteiro, 1961). Este mesmo autor continuou explorando a liña prospectiva n'*A Morte da Terra*¹²⁰ (1969), novela ambientada no ano 3054, momento no que sitúa o enfrontamento entre o planeta Terra, convertido en centro de civilización do Sistema Solar, e o satélite de Xúpiter Ganímede. No final, unha explosión solar destrúe a Terra, pero a vida ábrese paso de novo en Ganímede, onde se comezan a asentar as bases dunha civilización capaz de superar as rivalidades, os odios e desexos de dominio dos habitantes da Terra¹²¹.

Situada na liña de anticipación inaugurada por Mascarenhas viu a luz *Mensageiro do Espaço* (1957), de **Luís de Mesquita**, unha novela que Joana Varela (1989) considera de dubidosa adscripción, dado que malia a divulgación científica que se leva a cabo na obra e a presentación dun esquema de anticipación futuroolóxica, prima o enfoque alegórico, marcado por unha cosmovisión netamente cristiá, aínda que tinguida de moita terminoloxía científica. Por outra parte, malia a “prosa de cerimonia, sobretudo ridícula nos diálogos”, conclúe que:

pelo jogo de tempos e de antecipação, pela curiosidade de ser escrito por um português, pelo sentido da gravidade com que é vista a ameaça nuclear, este livro é um curioso objecto que poderá interessar a meia dúzia de ‘fanáticos’ do género (Varela, 1989)¹²².

Mesquita achegouse de novo á ficción científica en *Ameaça Cósmica* (1962), unha novela da que salienta Varela (1989) que a trama narrativa está moito máis conseguida con referencias ao estatuto do narrador e na que se relata a odisea dun astrónomo portugués que descobre cómo un cometa está a piques de colidir coa Terra. O afán por evitar esta catástrofe leva ao astrónomo a viaxar aos Estados Unidos e de alí á Lúa, desde onde asiste estupefacto aos esforzos de marcianos e venusianos por

¹²⁰ Presenta o mesmo título cá novela de J. H. Rosny Ainé *La Mort de la Terre* (1910), traducida ao portugués por Mário-Henrique Leiria en 1959 e publicada na colección “Argonauta”, de Livros do Brasil, que ben puido servir de inspiración para o autor.

¹²¹ Outros títulos que durante estas décadas trataron temáticas futuristas sobre acontecementos que lle poderían sobrevivir ao planeta Terra foron: *Lançaram Fogo ao Planeta* (1943), de J. Matias; *Viagem ao Século XXX* (1945), de Manuel S. Teixeira; *O Homem que Salvou o Mundo* (1946), de Augusto Cunha; e *Objectivo, Marte* (1959), de Karel Kulle, entre outros.

¹²² En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=12041>>, (consultada o 15/06/2010).

destruír o astro ameazante. Este argumento gozou de moitas recreacións ao longo da historia da ficción científica, como vimos, especialmente nas propostas cinematográficas¹²³.

Cando a década estaba a piques de rematar tiveron lugar dous feitos relevantes: a publicación en 1959 dunha antoloxía e dunha novela que abriu novas vías temáticas para a ficción científica. A primeira leva por título *O que é a Ficção Científica? Uma Antologia*, de **Victor Palla** (Lisboa, 1922)¹²⁴, unha colectánea que é o primeiro intento de achegamento, definición e divulgación duns produtos literarios que representan un “fenómeno literário” sen precedentes que é preciso dar a coñecer entre o lectorado portugués, como sinala Palla no “Prefácio” que antecede aos dez contos seleccionados, no que adianta o propósito da obra e explica os criterios de selección. Refírese tamén á linguaxe específica da ficción científica, que entende como un desafío interesante por canto aparece unha “terminologia própria, cuja estranheza o aficionado já não nota, mas que poderá desorientar o iniciando” (Palla, 1959: X), aspecto que non vai en detrimento dos textos, por canto calquera medio de expresión presupón uns coñecementos básicos relativamente doados de conseguir.

Os textos seleccionados están conformados polos títulos: “A longa Velada de Armas”, de Robert Heinlein; “Quem parte leva saudades”, de Jacques Sternberg; “Cidadão no Espaço”, de Robert Sheckley; “Interlúdio nas Trevas”, de Mack Reynolds e Frederic Brown; “Cair da Noite”, de Isaac Asimov; “Senão”, de Henry Kuttner; “Lição de História”, de Arthur C. Clarke; “A Sombra do Passado”, de I. Efremov; “A Descoberta de Morniel Mathaway”, de William Tenn; e “Noite”, de Chad Oliver. Un abano de propostas que integra estilos e temáticas moi diversos, configurando unha mostra representativa das principais liñas que a ficción científica estaba explorando no final da primeira metade do século XX e das que xurdiron algúns dos autores máis influentes posteriormente. Un aspecto ao que se alude no “Postfácio”, no que Palla define brevemente o estilo dalgúns deles e ofrece unha proposta de definición da ficción científica, que entende como aquela “narrativa baseada deliberadamente na especulação romanesca sobre as consecuencias principais ou acessórias duma ou várias hipóteses científicas, prováveis ou não” (Palla, 1959: 327). Inseguro de que esta definición poida

¹²³ Como *Le Fin du Monde* (1930), de Abel Gance; *When Worlds Collide* (1951), de Rudolph Mate; *The Green Slime* (1968), de Kinji Fukasaku; *Deep Impact* (1998), de Mimi Leder; *Armageddon* (1998), de Michael Bay; e *The Angry Red Planet* (1959), de Ib Melchior, entre outras.

¹²⁴ A este autor tamén se lle debe a publicación doutra obra de carácter canonizador sobre a literatura policial, *História do Conto Policial: uma Antologia* (1947), publicada pola Coimbra Editora.

dar conta da verdadeira dimensión desta modalidade xenérica, amósase crítico cunha parte da ficción científica na que se fai evidente a falta de calidade dos textos, en especial con aqueles autores que define como “profissionais” da f.c.”, que publican obras “pobres de estilo e composición, repetitivas, e grande parte das veces duma profundidade psicológica nula” (Palla, 1959: 328). Destaca entre os mellores títulos como *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

O segundo dos feitos relevantes do ano 1959 foi a publicación da novela “AK”. *A Tese e o Axioma*, de **Romeu de Melo** (1933-1991), editada polo propio autor e da que Holstein (2006) sinala que confronta o lector co rexurdir da novela filosófica do século XVIII e co toque do antropólogo cultural do século XX, lector de autores como Bradbury, Simak e Asimov. Trátase dunha proposta novidosa, que se sitúa na liña da renovación que a ficción científica estaba experimentando noutros sistemas centrais, moito máis preocupada por cuestións humanísticas e de carácter social, cuxa fórmula iniciou unha corrente que tivo un gran rendemento durante a década dos anos sesenta en Portugal, como foi a “especulación de orde social”.

Para Teresa de Sousa Almeida (1991: 11) os contos publicados posteriormente por este autor superaron amplamente a calidade desta obra inaugural. As propostas “A Partida” (1988), “Os Anões Cegos” (1989) e “Onde está Mr. Ross” (1989) toman ao home como problema central e desenvolven cuestións filosóficas ou políticas, movéndose no terreo da alegoría. Teresa Sousa de Almeida (1991: 11) cre ver nas relacións que establece o autor entre razas os problemas derivados do imperialismo, nos que a mala conciencia que asola o pobo superior é o reflexo das tensións entre colonizadores e colonizados, aínda que os relatos de Melo non transmiten unha resposta clara. Por iso considera que os “seus textos enigmáticos e politicamente difusos constroem-se sobre uma ausência” (Almeida 1991: 11), dentro das propostas alegóricas, aquelas que contan a historia do fracaso da lectura, dado que non hai respostas. Do mesmo modo, tamén sinala Almeida que:

opondo o mundo dos intelectuais e dos cientistas ao mundo dos políticos e/ou dos policías, Romeu de Melo parece advogar uma espécie de espiritualização do homem, numa filosofia política que parece difusa e ideologicamente pouco definida, embora pareça ser decididamente pacifista e antifanática, aberta que está a um mundo com algumas promessas (Almeida, 1991: 11).

Antes de pechar este apartado referido á produción de ficción científica portuguesa durante esta primeira metade do século XX é preciso facer referencia, aínda que sexa moi brevemente, á obra poética de **António Gedeão** (pseudónimo de Rómulo Vasco da Gama de Carvalho, Lisboa, 1906-1997). Sendo plenamente conscientes de que este non é o obxecto deste traballo, parécenos que esta produción é suficientemente orixinal e única na divulgación da cultura científica como para deixar constancia da súa existencia nesta investigación. Gedeão é considerado un dos máis grandes divulgadores e historiadores da ciencia en Portugal durante o século XX, labor que tamén levou a cabo na súa produción poética, recollida en volumes como *Movimento Perpétuo* (1956), *Teatro do Mundo* (1958) e *Máquina de Fogo* (1961)¹²⁵, cos que iniciou unha traxectoria xa na madurez. Segundo Jorge de Sena (1978: XIII), Gedeão manifesta na súa produción poética un sutil compromiso entre a liberdade modernista e os esquemas tradicionais que cultivaron os seus compañeiros de xeración (José Régio, António Botto, Pedro Homem de Mello, Francisco Bugalho e Carlos Queiroz, entre outros) e que se desenvolveu ao redor da revista *Presença*, aínda que na poética deste autor considera que a linguaxe especializada que aparece nos seus poemas deriva da física, da química e das ciencias naturais en xeral. Un exemplo de convivencia entre linguaxe poética e linguaxe científica único no seu momento no contexto das literaturas do marco ibérico. Jorge de Sena considera tamén problemático o entendemento da obra de António Gedeão pola pobreza debida á “cisão entre uma cultura literária que se pretende largamente humanística e é apenas uma forma organizada de ignorância do mundo em que vivemos, e uma cultura científica que não sabe sequer da existência dos valores estéticos que dão humano sentido à vida” (Sena, 1978: XIV).

Merece tamén ser citada outra obra, *O Nariz de Cleópatra* (1961), de **Augusto Abelaira** (Ançã, 1926-2003), unha **comedia teatral** en tres actos na que unha nave do século XXIII, cunha velocidade superior á da luz, inicia unha viaxe temporal ao pasado, concretamente ao século XI a.C., co propósito de alterar o ocorrido na Guerra de Troia e mudar o rumbo da historia. Unha farsa satírica na que se critican a sociedade capitalista e os seus dirixentes (Loureiro, 2007). Outras **propostas poéticas** posteriores nas que as temáticas da ficción científica teñen presenza foron *A Astronave* (1963), de Armando Ventura Ferreira; e *Cyborg* (1978), de Alexandre Vargas.

¹²⁵ Esta produción completouse con outras entregas poéticas como *Linhas de Força* (1967), *Poesias Completas* (1975), *Poemas Póstumos* (1983) e *Novos Poemas Póstumos* (1990).

O máis salientábel na **traducións** é sen dúbida o inicio na década dos anos cincuenta da publicación dunha das coleccións máis emblemáticas da ficción científica en lingua portuguesa, a “Argonauta”, de Livros do Brasil, dirixida inicialmente por Eurico da Fonseca¹²⁶. Esta colección pioneira inaugurouse en 1953 e representa unha das liñas editoriais máis influentes, tanto en Portugal coma no Brasil. Mantívose activa até o seu peche no ano 2007, despois de ter editado case seiscentos títulos¹²⁷. De todos eles, só un foi escrito orixinalmente en lingua portuguesa, aspecto criticado por Luís Filipe Silva (2007), quen afirma que:

nas centenas de títulos editados durante os cincuenta anos de actividade, não encontramos *um único autor português*, e só em 2006 é que uma brasileira, Márcia Guimarães (*A Conspiração dos Imortais*), consegue romper este impenetrável crivo editorial (Silva, 2007: 11).

A crítica descoñece se foi unha decisión consciente do director da colección ou derivada da falta de calidade dos orixinais que se puideron presentar ao longo de toda a súa dilatada traxectoria. En calquera caso, Silva considera que é sintomático

e pouco abonatório para a produción nacional, que nunca um português tivesse sido incluído na mais antiga e prestigiada coleção de FC do país, numa época em que o incentivo teria certamente produzido efeitos benéficos para o desenvolvimento do género (Silva, 2007: 11).

Creouse así unha dinámica no sistema literario portugués que se mantivo até as coleccións iniciadas na década dos oitenta, e que só “Caminho de Ficção Científica” rompeu a partir de mediados desta década, como veremos no seu momento. Por outra parte, esta vía de entrada de autores, fundamentalmente americanos, propiciou o coñecemento de obras canonizadas contemporáneas, pero non favoreceu a visibilidade da produción propia, que se viu cuestionada e marxinada coa súa exclusión dunha colección moi difundida, entre outras razóns polo prezo asequíbel das súas entregas, por manter unha periodicidade regular e tamén pola súa ampla distribución en boa parte das librarías portuguesas e brasileiras. Outra das características desta colección foi o gran ritmo que se lle imprimiu á publicación, pois só no primeiro ano de existencia tirou do

¹²⁶ Foi tradutor de dúcias de obras de ficción científica, labor ao que alude brevemente na entrevista “Eurico da Fonseca: ‘A minha grande paixão é a História’” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 241, 16-22 febreiro 1987, pp. 4-5), na que tamén se refire á súa percepción do estado da divulgación científica en Portugal.

¹²⁷ A relación destes títulos e unha breve historia da colección publicouse en Loureiro (2004: 39-51).

prelo trece títulos¹²⁸, entre os que tamén acolleu algún ensaio de carácter divulgativo, como *Discos Voadores: seu Enigma e sua Explicação* (1953), de Desmond Leslie e George Adamski. Entre os autores máis traducidos na “Argonauta” figuran nomes como Clifford D. Simak (25), Robert A. Heinlein (20), A. E. Van Vogt (17), Isaac Asimov (11), Paul French (11) e Ray Bradbury (11), mentres que no referido aos tradutores, o que máis obras trasladou á lingua portuguesa foi Eurico da Fonseca (165) e, en menor medida, Mário-Henrique Leiria (34), Maria Emília Ferros Moura (13) e Fernando de Castro Ferro (10), segundo datos publicados por R. C. Nascimento en *Quem é Quem na Ficção Científica* (1985).

Outras traducións durante estes anos viron a luz da man de editoras como Athena Editora, que publicou *Utopía* (1937), de Thomas More, na colección “Biblioteca Clásica”; Ulisseia, que publicou *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1955), de George Orwell; e tamén Livros do Brasil, que publicou *Admirável Mundo Novo* (1955), de Aldous Huxley, na colección “Dois mundos” (n.º 25).

Á vista do que vimos de sinalar pódese concluír que durante esta etapa de configuración da ficción científica en lingua portuguesa predominaron aquelas obras de carácter especulativo nas que se trataron temáticas de carácter social e de contacto con civilizacións extraterrestres, augurando catástrofes naturais ou perigos inminentes para a integridade da Terra, nalgúns casos desde liñas moi próximas ás publicacións *pulp* que vían a luz nos Estados Unidos e en Europa, especialmente no caso das aventuras espaciais, dunha calidade máis cuestionábel. Por outra parte, obsérvase un claro compromiso político e un enfoque alegórico que por veces disfraza unha velada crítica á sociedade do momento, en especial ao réxime ditatorial e á situación de atraso e illamento do país. Cabe salientar tamén a publicación da primeira antoloxía con afán de divulgar a ficción científica entre o público consumidor e o inicio dunha das coleccións máis estábeis de traducións, na que se editaron a un bo ritmo dúcias de obras que serviron de referentes aos creadores portugueses, os cales se tiveron que enfrontar á

¹²⁸ Títulos como *O Estranho Mundo de Kilsona*, de Festus Pragnell, traducido por José da Natividade Gaspar; *A Última Cidade da Terra*, de Edmund Hamilton, traducido por José da Natividade Gaspar; *O Universo Vivo*, de Jimmy Guen, traducido por Ruy Bandeira; *O Mundo Marciano*, de Ray Bradbury, traducido por Fernando de Castro Ferro; *Fahrenheit 451* (1956), de Ray Bradbury, traducido por Mário-Henrique Leiria; *Inconstância do Amahã*, de F. G. Rayer, traducido por Fernando Moutinho; *A Morte da Terra* (1959), de Joseph Herry Rosny Ainé, traducido por Mário-Henrique Leiria; *O Veneno de Marte*, de Isaac Asimov, traducido por Fernando de Castro Ferro; *Missão Interplanetária*, de A. E. Van Vogt, traducido por Fernando Moutinho; e *Os Homens e a Vida no Mundo de Amanhã*, de A. M. Low, traducido por Adolfo Vieira da Rosa, entre outros.

falta de infraestruturas semellantes para a produción propia, que seguiu amparada por iniciativas de carácter particular, desorganizada e invisíbel en moitos casos.

III.1.3. Asentamento e procura da canonización: década dos sesenta e setenta

A produción de ficción científica desde finais dos anos cincuenta foi cada vez maior e comezaron a ver a luz propostas innovadoras, aínda que críticos como João Barreiros (1997) e Jorge Candeias (2002a) manteñen que non foi até os anos sesenta cando se publicaron, de xeito máis ou menos continuado, novos produtos de interese. Durante estes anos comezou un importante labor de edición e publicación de obras de carácter canonizador, como antoloxías e colectáneas, que xurdiron con afán de difusión de textos de referencia de autores clásicos contemporáneos doutros sistemas literarios, fundamentalmente anglosaxóns. O afán de sistematización, organización e difusión entre o potencial lectorado levouse a cabo en paralelo á creación de coleccións e series específicas, nas que moitas veces conviviron propostas traducidas con outras de autores portugueses, que tiveron por primeira vez a posibilidade de colocar os seus produtos literarios nun mercado cada vez máis amplo. Estas liñas editoriais, resultantes dun construto colectivo de editores e autores, situaron o sistema literario portugués na dinámica doutras literaturas nacionais cunha longa traxectoria no cultivo da ficción científica, ao contar cun repertorio cada vez máis amplo no que participaron activamente creadores e mediadores, e que deu como resultado a existencia, por primeira vez, de apostas editoriais a prol dunha literatura de ficción científica novidosa e cada vez máis rica, abrindo camiños cara a unha consolidación que se levou a cabo durante a década dos anos oitenta.

No que se refire ao contexto socio-político-cultural viuse marcado pola “mentalidade nacional, vigente durante décadas, que se concentrava no umbigo e virava as costas ao exterior e ao futuro” (Silva, 2007: 10), incidindo na produción de ficción científica. En especial, feitos como o desexado fin do salazarismo, a transición para a lixeira abertura de Marcello Caetano e a chegada logo do 25 de Abril son aspectos que marcaron a década dos anos setenta, nos que se levaron a cabo un bo número de iniciativas de grande interese para esta modalidade literaria, a cal parece acaer ben á

necesidade de criticar e denunciar a situación, sen facelo de forma explícita, evitando a acción da censura e das autoridades governativas.

En xeral, as obras deste período caracterízanse polo emprego de contextos futuristas, nos que se proxectan visións alegóricas dos tempos presentes, e nas que se toman como motivos temáticos centrais paradoxos temporais, ditaduras militares en países sen nome ou invasións de extraterrestres, unha forma de criticar a situación do país, do illamento e sometemento ditatorial, ao que non se permitía denunciar sen riscos para a integridade do creador.

Entre as coleccións específicas que seguiron consolidándose no mercado da ficción científica salienta, polo gran número de títulos editados, a “Argonauta”, da Editorial Livros do Brasil, á beira da que xorden outras como a “Livros de bolso. Série de Ficção Científica”, que se inaugurou¹²⁹ en 1978 e deu ao prelo durante dúas décadas máis dunha cincuentena de títulos, tanto de autores portugueses coma traducidos, editada pola editorial Publicações Europa-América, que tamén puxo en marcha “Nebulosa”, ambas as dúas dirixidas e iniciadas por José António Rosa; e a “Série Antecipação”, publicada pola editorial portuguesa Galeria Panorama, que deu ao prelo ao longo das dúas décadas un cento de títulos de autores franceses e norteamericanos.

Unha das características que comparten todas estas coleccións é que xurdiron próximas ao movemento *fandom*, polo que a dirección correu a cargo de persoas moi vinculadas a esta colectividade e coñecedoras dos gustos do lectorado potencial. Outra característica é que a ficción científica que se publicou durante estas dúas décadas se situou nunha liña moi próxima á literatura *pulp* anglosaxoa. As numerosas entregas que acolleron estas coleccións favoreceron a divulgación desta literatura e deron a coñecer os creadores máis emblemáticos da ficción científica universal. En xeral, os numerosos títulos que editaron acadaron unha gran repercusión e unha ampla recepción do lectorado, fidelizándoo cunhas entregas economicamente asequíbeis e de fácil identificación desde o punto de vista paratextual (Genette, 1987), é dicir, polos peritextos que se repiten caracterizando a colección e orientando ao lector na súa busca de títulos de ficción científica.

¹²⁹ O primeiro número foi a tradución de Sara Seruya da novela *Batalha no Espaço: a Estrela-de-Batalha* [*Battlestar Galactica*], de Glen A. Larson e Robert Thurston, que tivo unha moi boa acollida, pois no ano de publicación coñeceu unha segunda edición.

As antoloxías, escolmas, seleccións ou recompilacións subxectivas¹³⁰ foron unha opción moi recorrente durante a década dos anos sesenta e setenta en Portugal. Propostas de grande utilidade informativa para o potencial lectorado, pero tamén ferramentas indispensábeis para que os mediadores realicen con éxito a súa función de educar literariamente (Roig Rechou, 2005b: 186-187), importantes nun momento histórico como o que estamos a tratar, no que se foi configurando un mercado cada vez máis amplo e un sector de público en aumento. Por outra parte, as antoloxías son fundamentais, xunto coas historias literarias, para a institucionalización e canonización daquelas obras de referencia na ficción científica, que nesta etapa se materializou dando a coñecer fundamentalmente autores traducidos e seleccións de títulos, coas que parecía existir unha clara preocupación por ofrecer referentes e autores canonizados doutros sistemas literarios, como demostra a publicación de volumes tales que: *Novelas de Antecipação Soviéticas* (1964), traducido por Alcides Rocha; *Novelas de Antecipação Norte-Americanas* (1964), unha compilación de Howart Fast; *Os Melhores Contos de Ficção Científica. De Júlio Verne aos Astronautas* (1965), unha selección e tradución de Lima de Freitas, editada por Livros do Brasil, con motivo da chegada ao número cen da colección “Argonauta”; e “*Best-Sellers*” *do Conto de Ficção Científica* (1966), que se abre cunha pequena introdución titulada “Para uma definição da ficção científica”, de Fredric Brown, quen repasa, desde a provocación, as distintas correntes formais e temáticas que conviven dentro desta modalidade xenérica, dominada pola especulación, a ansia de saber, de rebeldía, “profecías da imaginação baseadas nas descobertas lógicas”, como afirma Brown na introdución (1966: 7), unha materia que vai desde o pesadelo ao soño. Coordinada por Ross Pynn, conta cunha introdución na que se reflexiona sobre a consideración da ficción científica como literatura de evasión, especialmente durante a década dos trinta e corenta, unha perspectiva que mudou radicalmente na década dos sesenta, porque se tomou consciencia de que se estaba a vivir “em plena Época Científica” (Pynn, 1966: 12), por iso considera probado que “a Ficção-Científica não é nem nunca foi um produto vendido para terapêutica de satisfações infantis retardadas, mas sim, desde sempre, a previsão do mundo” (Pynn, 1966: 13). Ross Pynn reflexiona sobre a denominación, detense na evolución da produción, con antecedentes en autores do século XIX, especialmente Jules Verne e H.

¹³⁰ Segundo o Equipo Glifo (1998: 114) entendidas como a reunión selectiva de textos prosísticos de un ou varios autores nun mesmo volume, organizados por un criterio autorial, temático, cronolóxico ou formal.

G. Wells; explica tamén que os trinta textos reunidos representan os “best-seller” das diferentes correntes que se produciron ao longo do século, para ofrecerlle ao lectorado “uma visão de conjunto –do melhor e do pior– daquilo que é hoje a Ficção Científica” (Pynn, 1966: 27), representada por nomes como Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Issac Asimov, Damon Knight e Theodore Sturgeon, entre outros¹³¹.

Unha das primeiras propostas deste período en lingua portuguesa que viu a luz foi a *Antologia do Conto Fantástico Português* (1967), realizada por Fernando Ribeiro de Melo. Esta entrega, que non acadou unha gran repercusión, editouse de novo ampliada e corrixida en 1974 e espertou máis interese cá primeira edición. Contou entón con notas e introdución de Melo e Castro, na que se excluíron os contos de Camilo Castelo Branco, Tomás de Figueiredo, Domingos Monteiro e António Quadros, mentres que foron incluídos os de Júlio Dinis, “O Canto da Sereia”; Hugo Rocha, “A Noite de Walpurgis”; Jorge de Sena, “O Físico Prodigioso”; José Gomes Ferreira, “A Princesa n.º 46734”; Mário-Henrique Leiria, “FC, o banho e não só”; Herberto Helder, “Teorema”; e Álvaro Guerra, “O Cavalo Branco”. Tense observado que na selección é un atranco a mestura de autores que só escribiron ficción científica con outros que se serven dela para elaborar propostas máis próximas ao fantástico.

Maior repercusión tivo outra proposta pioneira, *Terrestres e Estranhos* (1968), volume inaugural da serie “Antologia”, da Editorial Galeria Panorama, organizado por Lima Rodrigues e Robert Silverberg, que foi recibido moi positivamente pola crítica. O volume recolle textos de autores portugueses que teñen como fío condutor interrogarse sobre o destino do home, aínda que neles tamén se retoman vellos mitos e se deixan sentir as pegadas do conto filosófico (Almeida, 1991: 11). Entre os textos antologados a crítica ten destacado o conto de **Natália Correia** (São Miguel, Açores, 1923-1993) “Barbo”, considerado un dos máis extraordinarios relatos da ficción científica portuguesa e no que o último sobrevivente da civilización tecnolóxica narra en primeira persoa o nacemento do mito, “a sua precária força num mundo sem esperança, o carácter simultaneamente divino e finito do ser humano na solidão cósmica do universo” (Almeida, 1991: 11). Tamén forman parte do volume o texto de Dórdio Guimarães (Porto, 1938-1997), “A criatura”; de Fernando Saldanha, “A nova idade da

¹³¹ A estas iniciativas poderíanse engadir outras, como a tradución de Francisco Xavier Pacheco do ensaio *Cinema e Ficção Científica* (Lisboa: Aser, 1961), de J. Sicler e A. S. Labarthe, co que se achega información dun medio cada vez máis popular e moi ligado á ficción científica, o cinema.

terra”¹³²; de Lima Rodrigues, “Os dois marcianos”; de Hélia (nome literario de Maria Helena Sotta Baptista Brito de Sousa), “Destruição”; de Luís Campos, “O homem que não quis viajar”; e de Manuela Montenegro, “Fumos siderais”. Estes creadores dinamizaron a primeira tentativa feita en Portugal para crear un grupo suficientemente unido que permitise formar unha especie de movemento (Candeias, 2002a: 60), unha xeración que “procurou acentuar a chama do género, producindo un conxunto de obras, esencialmente a nivel do conto. Embora hoje estejam completamente ausentes das livrarias e da memória” (Silva, 2007: 10), en parte pola ausencia de editores portugueses que apostaran pola ficción científica de modo continuado.

Na produción dos creadores portugueses obsérvase que ao longo da década dos anos sesenta se comezou a percibir cómo a introdución das ciencias humanísticas se ía facendo máis patente nesta modalidade narrativa (Valverde Juncal, 2005: 3) e viron a luz, segundo Holstein (2006), títulos de interese como *O Grande Cidadão* (1963), de **Vergílio Martinho** (1928-1994), um romance que cualifica de “orwelliano”, e *Crónicas do Tempo do Cavaleiro Charles e do seu Fiel Escudeiro Pompidouze* (1968), de **Miguel Barbosa**, que “apresenta um romance feito por um autor-robô que escreve uma espécie de Novo Quixote, só que desta feita bretão” e da que Maria Lurdes Belchior (2009), salienta os trazos surrealistas, a crítica á contemporaneidade e o seu estilo gracioso.

Fronte á denuncia velada que se plasma nos títulos anteriores, noutras propostas lévase a cabo unha defensa dos postulados do Estado Novo e do réxime colonial, como ocorre na novela *Um Homem do Outro Mundo*¹³³ (1968), de **Reis Ventura** (1910-1988), autor actualmente esquecido tanto en Portugal coma en Angola, país no que se asentou na década dos trinta. Nesta novela o protagonista é Thull, un ser do planeta Mil, que efectúa un periplo pola Terra despois de aterrizar nas proximidades de Luanda. Un exemplo de ficción científica ao servizo da ideoloxía dominante, que actualmente fica no esquecemento, tanto pola falta de calidade literaria, coma pola carga ideolóxica, que a converte nun produto circunstancial e sen vixencia, como ocorre con outros moitos títulos deste momento¹³⁴.

¹³² Este relato foi publicado posteriormente en *Seleções Mistério* (n.º 2, 1981) e en *Célula Cinzenta* (n.º 22, 1990).

¹³³ Segundo consta na Biblioteca Nacional de Portugal esta obra publicou unha tiraxe de 2.200 exemplares.

¹³⁴ Outras obras que viron a luz durante a década dos anos sesenta foron as novelas *O Homem que Morreu Muitas Vezes...* (1964) e *A Fantástica Experiência* (1965), ambas de W. Strong-Ross (pseudónimo de Francisco Valério de Rajanto de Almeida e Azevedo); *Em Busca de Novos Mundos* (1965), de Oliveira de Fontemar; e a colectánea de contos *Canopus 98* (1969), de Carlos Moutinho, entre outras.

Iniciada a década dos anos setenta seguiu-se publicando cada vez máis ficción científica en Portugal, tanto en obras de autor coma en colectáneas e antoloxías, converténdose nunha plataforma para moitos creadores novos, aos que lles brindaba a oportunidade de se darem a coñecer. Unha boa mostra disto son títulos como *Contos da Solidão* (1970)¹³⁵, unha colectánea de **Urbano Tavares Rodrigues** (Lisboa, 1923), na que se inclúe o relato “A Cidade Vestida de Sangue”. Un conto-catástrofe dedicado a Natália Correia, no que se presenta o fin da cidade dos homes, que perece polos seus propios erros. Unha historia que entronca coa experiencia do propio autor desde unha posición de revolta, de amargura e de desespero, como sinala Lygia Fagundes Telles no prefacio á segunda edición, de 1972, que leva como título “O perfil da solidão”.

Tavares Rodrigues tamén levou a ficción científica ao terreo teatral, no que publicou a peza en dous actos *As Torres Milenárias*¹³⁶ (1971), a cal non gozou de moi boa acollida por parte da crítica e da que Orlando Vitorino (2010), recenseador na acta correspondente a esta peza do portal *Leitur@ Gulbenkian*, destaca cualidades “psicológicas e morais, mais do que rigorosamente dramáticas ou, até, literárias”, salientando que o argumento da chegada á terra de seres doutro planeta “constitui hoje um recurso pouco imaginoso”, polo que a valora como “Não aceitável”¹³⁷.

Entre os creadores que retomaron a produción de ficción científica figura **Romeu de Melo**, que iniciara a súa traxectoria no final dos anos cincuenta e que deu ao prelo a colectánea *Não lhes Faremos a Vontade* (1970), na que se reúnen sete contos ao redor da temática da anticipación e dos mundos futuros. Considerada unha obra de interese e sempre referenciada nas diversas aproximacións a esta modalidade (Almeida, 1991; Valverde Juncal, 2005; Holstein, 2006), no primeiro relato, “Não lhes faremos a vontade”, que dá título xenérico á obra, propónse a reflexión ao redor da problemática da posíbel destrución do mundo da man dun monstro-sabio novo, que consegue introducirse no Forte Texas, onde pretende accionar os botóns que provocarán o caos. Por outra parte, “O Estranho Caso de José Olímpio” desenvolve o debate entre un Eu e un Outro que remata coa morte dun dos protagonistas, mentres que en “A Encruzilhada” encara o problema dos autómatas nun mundo futuro, onde o home pode depender deles, unha dependencia que tamén se trata en “O Encontro”, aínda que máis centrada na

¹³⁵ En 1992 as Publicações Europa-América, na súa colección “Livros de bolso” (n.º 554), editou unha terceira edición revisada.

¹³⁶ Coñeceu unha segunda edición en 1975 e publicouse de novo en 2001 da man da Europa-América, na colección “Grandes clásicos do teatro” (n.º 15).

¹³⁷ En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php>> (consultada o 27/10/2009).

problemática do individuo. Segundo María Lurdes Belchior (2009), que ten unha idea da calidade da obra bastante crítica¹³⁸, considera que polo xeral é moi caótica pero que este conto en concreto “prende menos a atención e o interese do lector”¹³⁹. Outros títulos dos textos reunidos, como “Já sabíamos tudo”, “A Partida” e “Que se passou na Ordem Psiquiátrica”, completan unha proposta de marcado carácter simbólico, na que simultaneamente se desenvolve unha visión moi satírica da realidade.

Entre as propostas autorais máis novidosas figura unha serie de títulos de **Mário-Henrique Leiria** (Lisboa, 1923-Cascais, 1980), que introduciron unha gran renovación nas propostas que se viñan lanzando ao mercado. A primeira foi *Contos do Gin-Tonic* (1973), unha colectánea de cincuenta e oito contos de perfil surrealista, que contaron coa aprobación do gusto do público, como poñen de manifesto as numerosas reedicións¹⁴⁰ das que foi obxecto. Moitos dos textos reunidos son aparentemente absurdos, de humor cáustico e imaxinación delirante, nos que se recrea unha visión desencantada da sociedade na que lle tocou vivir ao autor, aspecto que manifesta explicitamente na “Pequena nota”, elemento peritextual que abre a segunda edición e que se pode considerar unha declaración de intencións. Nela alude ao momento no que escribiu os textos, marcado polo final da ditadura: “Imperavam na governação nacional um barrigudinho e um outro com óculos. Foram retirados em Abril de 1974, por sinal que com bastante benevolência” (p. [9])¹⁴¹, poñendo de manifesto a súa propia posición ideolóxica e a súa actitude vital: “Os contos ficaram e, entretanto, várias coisas se passaram. O autor pulou de gozo (simbolicamente, claro) e parou de escrever. Havia mais coisas que fazer” ([p. 9]), ademais da súa participación activa na vida política do país, que o levou a un manifesto inconformismo coa situación imperante en Portugal, onde malia caer a ditadura salazarista, considera que as cousas seguen igual, pois “O de óculos e o barrigudinho cá estão. De novo. Coisas de fantasmas, dirá alguém. O autor não acredita em fantasmas, pelo menos em princípio. Mas parece que existem, embora com outro nome” (p. [9]).

¹³⁸ Malia estas impresións críticas, a obra foi de estudo obrigado nos cursos de literatura luso-brasileira da Universidade de Tucson (Holstein, 1990: 8).

¹³⁹ En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php>> (consultada o 27/10/2009).

¹⁴⁰ A segunda edición publicouse en 1976, a terceira en 1989, na que pasou a formar parte do número 14 da colección “Ficções” desta mesma editora; a cuarta edición en 1993, na que tamén pasou a ser transcrita en braille para ser accesíbel aos invidentes; a quinta edición viu a luz en febreiro de 1999 e, polo momento, a última e sexta edición é de 2007, como número 17 da colección “Prometeu”.

¹⁴¹ Citamos as páxinas das obras sempre pola edición orixinal, a non ser en casos específicos coma este, que faremos notar a edición da que se parte para as citacións.

Os textos reunidos son formalmente moi heteroxéneos¹⁴² e abordan múltiples temáticas, sempre coa presenza de elementos sorprendentes e inesperados. Entre os que tratan temáticas propias da ficción científica, están “Jogos Olímpicos”, ao redor do contacto con extraterrestres; “O Losango e a Serpente”, no que presenta un xogo de tempos e mundos paralelos, nos que o individuo perde a liberdade e queda atrapado; “Meu Sósia, o General”, no que se recrea a existencia de “sósias” ou dobres humanos, que son empregados por un ditador para sobrevivir aos atentados de diferentes grupos opositores; e “Joãozinho Volta à Casa”, que xira ao redor das guerras interplanetarias e a inadaptación dun soldado cando regresa do escenario do conflito.

Esta primeira colectánea complementouse en marzo de 1974 cunha nova entrega, *Novos Contos do Gin*, na que o autor segue a liña aberta na obra anterior, ao reunir outros cincuenta e nove contos breves, nos que salientan as perspectivas rupturistas. Malia o momento histórico de convulsión que se estaba producindo en Portugal, como sinala o autor na “Pequena nota à 2ª edição”, a obra foi publicada sen problemas (“Os censores estavam atentos a outras coisas”, p. 19), non así no Brasil, onde foi censurada e prohibida a súa publicación (“Os do Brasil, mais atentos talvez, proibiram-no lá”, p. 19). Aproveitase tamén este peritexto autorial para facer constar, nunha alusión intratextual á nota introdutoria de *Contos do Gin-Tonic*, que dadas as circunstancias históricas, o autor se involucrou activamente despois da publicación de ambas as dúas obras e “parou de escrever porque lhe pareceu haver coisas mais a fazer. Até deixou de andar chateado. Tudo era vivo e as pessoas voltavam a rir” (p. 19). Esta ilusión viuse fanada pola “traição de Novembro de 75”, na que sente que é parte dunha colectividade conformista e pouco reaccionaria, na que “O autor acarreta a sua parte da culpa, com razoável dignidade e maior azedume” (p. 19), polo que adopta unha posición activa desde a intervención cultural e decide aumentar a segunda edición con dez novos textos, que levan por título xenérico *Fábulas do Próximo Futuro*, que aparecen formando parte do título nas sucesivas edicións¹⁴³.

En canto a formas e temáticas que presentan estes relatos, son de interese para o noso traballo títulos como “Amor escreve-se com água”, un texto fundamentalmente alegórico, no que a través do mundo dos peixes se presenta o plan do “verdadeiro Início do Grande Salto para o Fundo”, é dicir, dunha nova orde no planeta, do final dun estado

¹⁴² Reunindo desde textos moi breves, a modo de poemas narrativos, até outros moito máis longos e nos que se desenvolven polo miúdo as atmosferas recreadas.

¹⁴³ Despois desta segunda edición de 1978, seguiu a terceira en 1989, momento no que pasou a formar parte do número 13 da colección “Ficções”; a cuarta en 1994 e a quinta en febreiro de 1999.

de cousas, que claramente ten a ver co final dunha ditadura ou calquera forma de totalitarismo. Tamén a confrontación entre dúas civilizacións é o pano de fondo de “Um Pouco de Azul”, un relato no que se adopta a perspectiva dun extraterrestre e no que se contrapon o aspecto entre ambas as especies, a do “guerrilheiro-livre gurol”, caracterizado por posuír tentáculos e “olhos múltiplos e facetados” (p. 64), e a do Invasor, que é asasinado polo primeiro, un terrícola “com apenas dois olhos” e “uma face glauca, quase sem pêlos” (p. 64). A descuberta de novos planetas trátase en “Árvores e Trumms”, no que dous astronautas conversan nun encontro amigábel e constatan as diferenzas e semellanzas das súas vidas, devalando entre a esperanza e a soidade que as preside.

A produción de Mário-Henrique Leiria culminou cun novo título en 1975, *Casos do Direito Galáctico*, considerado por António de Macedo (2003: 15) como “uma verdadeira obra-prima” e por Teresa Sousa de Almeida (1991: 10) como “fabulosos textos”, situados na liña da obra anterior do autor, dado que “the texts may be included within the field of surrealist black humor, irony, parody and satire, also functioning as a limit case in the creation of an alternative world which is proper to SF” (Almeida, 2009), unha sátira do sistema universitario, ignorada pola literatura oficial pero que representa “Very rarely has there been a creation in Portuguese literature of such a subversive universe, which not only questions the earthly world but, in a final analysis, questions the very possibility of communication and dialogue which should be inherent to language itself”¹⁴⁴ (Almeida, 2009).

Estas iniciativas de gran calidade xurdiron á beira doutras máis cuestionadas, como *A Morte da Terra* (1969), de **Alves Morgado**, unha novela na que se desenvolve a revolta contra a Terra, que despoticamente colonizou outros planetas do Sistema Solar, o que provoca a súa destrución e permite a expansión dunha verdadeira democracia que xorde en Xúpiter; e *Pioneiros do Futuro (Sonhos e Fantasias de Hoje-Realidades de Amanhã). Surpreendente Romance de Aventuras Policiais e Interplanetárias* (1970), de **Pedro Boaventura**, do que António Quadros (1971) sinala que é un “Romance tão mau, que chega a ser ridículo. Aventuras sub-rocambolescas e sem qualquer nível literário”¹⁴⁵. Tamén nesta década viu a luz en edición de autor *Duas*

¹⁴⁴ En <<http://worldsf.wordpress.com/2009/11/23/monday-original-content-science-fiction-in-portugal/>> (consultada o 19/01/2010).

¹⁴⁵ En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=9739>> (consultada o 15/06/2010).

Fábulas Tecnocráticas (1977), ópera prima de João Barreiros (1952)¹⁴⁶, na que se reúnen os contos “O Funcionário” e “O Síndrome do Pai Natal”, nos que de modo embrionario se observan xa trazos que van ser recorrentes da produción do autor durante os anos oitenta e noventa, entre eles a elección de escenarios distópicos, catastróficos e urbanos, a violencia extrema e a deconstrución subversiva dos mitos da infancia, que neste volume se leva a cabo no segundo dos contos, no que se pon de relevo a crueldade dos nenos e nenas, atacando tamén aquelas perspectivas pedagóxicas que retratan os máis novos como fundamentalmente doces.

Sen situarse plenamente nas coordenadas da ficción científica, pero abeirando en moitas das súas obras esta modalidade literaria, aparece unha figura de referencia do sistema literario portugués, **José Saramago** (Azinhaga, Santarém, 1922-Lanzarote, 2010), que en 1971 deu ao prelo *Deste Mundo e do Outro* (1971), un libro de crónicas no que reúne sesenta e un textos que devalan entre o fantástico, o estranho ou marabilloso e a ficción científica, esta última especialmente nos textos “O Planeta dos Horrores”, “Um Azul para Marte” ou “Um Salto no Tempo”. As súas particulares propostas tiveron continuidade en títulos posteriores como *A Bagagem do Viajante* (1973), do que forman parte “História para Crianças”, “Os Portões que Dão para Onde?”, “O Lagarto” e “História do Rei que Fazia Desertos”; tamén en *Objecto Quase* (1978), con relatos como “Embargo”, “Refluxo” e “Coisas”. Como teñen sinalado estudiosos que se achegaron á súa obra, obsérvase que aproveitou algúns recursos propios da ficción científica, aínda que mesturados con elementos do fantástico e do realismo máxico, unha fórmula que empregou en títulos posteriores como *A Jangada de Pedra* (1986), novela que ten sido cualificada como “utopía simultaneamente histórica e fabular” (Loureiro, 2001), e outros que veremos máis adiante.

Por último, nesta década tamén viu a luz a novela *O Planeta Prometido* (1977), de **Jack Swann**, un nome con reminiscencias anglófonas, detrás do que se agocha Fernando Saldanha¹⁴⁷. Este caso de pseudonimia, con antecedentes na ficción científica portuguesa¹⁴⁸, fainos pensar na intencionalidade do creador de situarse nun sistema prestixiado e establecer un xogo co público, no que este se sentiría máis atraído cara á

¹⁴⁶ Jorge Candeias ofrece unha “bi(o)bibliografía” deste autor na revista electrónica *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt>> (publicada o 27 de maio de 2005), na que repasa brevemente as súas obras e colaboracións até o momento.

¹⁴⁷ No catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal Fernando Saldanha aparece como o tradutor da obra.

¹⁴⁸ Como foi nos anos sesenta W. Strong-Ross, pseudónimo empregado por Francisco Valério de Rajanto de Almeida e Azevedo, para publicar dúas das súas novelas de ficción científica, aínda que pasaron totalmente desapercibidas.

súa novela polo feito de asocialo coa literatura traducida do ámbito anglosaxón. Parécenos que non se trata dun caso vinculado coas normas de prestixio literario vixentes en cada momento, que levaron a que algúns creadores ocultasen o seu verdadeiro nome para non se sentiren cuestionados, como foi, por exemplo o caso de Charles Perrault, que empregou o nome de seu fillo para asinar o volume dos contos que o inmortalizaron (Roig Rechou, 1996). Fernando Saldanha neste momento é un completo descoñecido, polo que máis ca ocultarse por sentirse comprometido por escribir ficción científica, probabelmente quixo xogar a situarse nunha literatura prestixiada e que estaba sendo traducida con regularidade, cun público fiel e familiarizado coa colección na que se insire a obra, que ademais é a primeira, posto que deste autor non nos consta que publicase con anterioridade, aínda que si aparece posteriormente nalgunha colectánea de relatos.

No referido ás **traducións**, desde a metade da década obsérvase un claro afán de divulgación entre o potencial público lector daqueles autores consagrados da ficción científica inglesa e norteamericana, como amosan as diferentes edicións de antoloxías ou seleccións. A primeira foi *Os Melhores Contos de Ficção Científica de 1972* (1975), unha selección anual elaborada por Donald A. Wollheim, que traduciu á lingua portuguesa Ana González e publicou a editorial lisboeta Dêagá, na que se acollen textos de autores totalmente descoñecidos naquel momento, como Poul Anderson, Barry N. Malzberg, Larry Niven e Alan Dean Foster, entre outros.

Tamén en 1975 viu a luz a colectánea *Herbert George Wells*, incluída na colección “Antologia do Conto Moderno”, da Atlântica Editora, na que a selección, tradución e prefacio son responsabilidade de Victor Palla e José Palla e Carmo. Integrada nunha liña editorial que ten como obxectivo a divulgación de contos de autores modernos de estilos e procedencias moi diversas, os editores manifestan que buscan dar a coñecer entre o público portugués algúns dos contos máis interesantes de Wells, para o que ofrecen unha contextualización e un repaso polas liñas xerais da súa traxectoria creativa, na que critican a visión simplista daqueles estudiosos que manteñen a idea de que en Wells se poden establecer “aspectos independentes, como se de diferentes autores se tratase” (Palla e Palla e Carmo, 1975: X). Pola contra, afirman que Wells é un creador que mantivo ao longo de toda a súa vida unha clara preocupación polas consecuencias político-sociais que o futuro lle podería deparar á humanidade, tanto nas súas novelas máis prospectivas e fantásticas do inicio da súa

carreira, coma nas obras máis ensaísticas do remate, nas que observan unha evolución formal, propia dos cambios operados na sociedade na que lle tocou vivir. Os textos antologados explican que se trata dunha selección tirada de *The Country of the Blind and Other Stories*, un volume de trinta e tres contos que o propio Wells seleccionou de entre os que publicou ao longo da súa vida, por considerar que son “os mais significativos e merecedores de ser relidos” (Palla e Palla e Carmo, 1975: XXI) e que, en palabras do propio creador, configuran “uma miscelânea de invenções, muitas das quais me foi um verdadeiro prazer escrever; e o seu objectivo será completamente atingido se o lê-los se tornar refrescante e agradável” (Palla e Palla e Carmo, 1975: XXIII).

En 1976 publicouse *O Sexo na Moderna Ficção Científica. Antologia de Autores Franceses*, outra colectánea organizada por Isabel Meireles, na que se ofrece un repertorio de relatos de autores franceses, acompañado dunha breve biobibliografía e un interesante artigo, a xeito de epílogo, sobre a ficción científica en Francia, “Coordenadas bibliográficas de ficção científica francesa”.

Por último, viu a luz *Alguns dos Melhores Contos de Ficção Científica*¹⁴⁹ (1978), de Romeu de Melo, unha proposta en dous volumes, que conta cun prefacio do editor no que reflexiona sobre a evolución dos xéneros literarios e a orientación adoptada por unha parte da literatura, na que observa unha nova concepción espazo-temporal, novas técnicas narrativas e, como resultado, uns produtos nos que se cuestiona a visión “historicizante”, relegada pola perspectiva conxectural, na que domina o analoxismo, a hipótese e a imaxinación (Melo, 1978: 9). Considera fundamentais na renovación literaria as perspectivas adoptadas pola literatura de carácter prospectivo, por ser eminentemente dialéctica e dinámica, fronte á tradicional, metafísica e estática. Repasa algunhas das temáticas máis habituais da ficción científica e conclúe que se trata non “somente de *uma* nova literatura, mas sim da literatura de amanhã” (Melo, 1978: 13), aínda que no sistema literario portugués, cualificado como “conservador e exclusivista”, propostas coma a editada por el mesmo vinte anos atrás pasaron practicamente desapercibidas. Entre os textos seleccionados, inclúense dous títulos de autores portugueses, “O filhos de Anaita”, de Natália Correia, e “O factor genético” e “Onde está Mr. Ross?”, ambos do propio editor, Romeu de Melo.

¹⁴⁹ Segundo consta na propia edición, publicáronse 3.000 exemplares de cada volume.

A tradución de obras exentas continuou a través da colección “Argonauta”, que permitiu que títulos doutros sistemas literarios, principalmente do ámbito anglosaxón, se traducisen relativamente rápido con respecto á edición orixinal. Entre estes títulos figuran: *O Homem que Vinha do Passado* (1962), de Theodore Sturgeon; *O Dia das Tríides* (1962) e *A Aldeia dos Malditos* (1963), de John Wyndham; *A Guerra das Salamandras* (1965), de Karel Čapek; *Cataclismo solar* (1966), de James Graham Ballard; e *Um Estranho numa Terra Estranha* (1975), de Robert Heinlein, entre outros.

Por outra parte nestas dúas décadas tamén se traduciron obras máis distantes no tempo, consideradas referentes da ficción científica máis actual, como *Frankenstein* (1972), de Mary Shelley; e *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lúa* (1975), de Hercule-Savinien Cyrano de Bergerac; así como de autores contemporáneos como Theodore Sturgeon con *Máis que Humanos* (1960); Jack London con *A Praga Escarlata* (1967) e *O Tachão de Ferro* (1974); e Alfred Elton van Vogt con *Império do Átomo* (1969), entre outros.

Obsérvase que ao longo destas dúas décadas se desenvolveron na ficción científica en lingua portuguesa liñas paralelas e complementarias, dado que na produción dos creadores portugueses predominou a “especulación de orde social”, ao presentar contextos futuristas nos que se foron proxectando visións alegóricas do presente dos autores, imposibilitados de facer unha crítica explícita polas circunstancias políticas, de modo que se recorreu aos paradoxos temporais como motivos centrais das propostas máis arriscadas, nas que as ditaduras militares e as invasións extraterrestres serviron para ofrecer unha imaxe apocalíptica e desconcertante duns tempos contra os que se había que posicionar, denunciando veladamente o illamento e o sometemento do réxime ditatorial a través do emprego de elementos alegóricos que serviron para criticar a sociedade referencial dos creadores. Fronte a esta liña tamén xurdiron outras propostas de carácter máis utópico e que serviron como elemento de defensa e divulgación dos postulados do Estado Novo, obras de calidade literaria máis cuestionábel e que actualmente caeron no esquecemento.

É de salientar tamén a publicación de numerosas antoloxías, tanto de autores portugueses coma sobre todo traducidos, nas que se detecta o afán por divulgar un novo tipo de literatura e dar a coñecer os autores clásicos, na liña inaugurada nos anos cincuenta por Victor Palla. Este labor favoreceu o coñecemento dos principais referentes da ficción científica e serviron para atraer a creadores portugueses cara a esta modalidade xenérica, asentando a imaxe da ficción científica en textos de calidade

literaria, fronte a outras moitas propostas de carácter máis cuestionábel. Tamén é de salientar que estas obras fundamentais para a canonización literaria se complementaron coas propostas de tradución de obras referenciais e precedentes da ficción científica, fundamentalmente do ámbito anglosaxón, que seguiron editándose en numerosas coleccións de libros de peto, o que fidelizou e facilitou o acceso do lectorado interesado á ficción científica.

III.1.4. Consolidación: década dos oitenta

Os poucos estudos que ofrecen panorámicas da ficción científica en Portugal coinciden en sinalar que na década dos anos oitenta se iniciou na literatura portuguesa unha recuperación (João Barreiros, 1997; Jorge Candeias, 2002a) e mesmo se afirma que se produciu unha auténtica “idade de ouro” (Valverde Juncal, 2005), emulando a denominación que se lle atribuíu á década dos anos trinta, a “*Golden Age*”, como vimos; ou tamén “época mágica” (Holstein, 2006).

Entre os múltiples axentes que incidiron na produción durante esta década e na súa aparente consolidación como modalidade xenérica recoñecida son de salientar:

1. A creación dun **premio** de ficción científica da man da prestixiosa Editorial Caminho que deu lugar a unha **colección**. Apostou por primeira vez polos creadores portugueses de ficción científica, que viron moitas das súas contribucións recollidas baixo o selo da “Caminho de Ficção Científica”. Para Jorge Candeias (2002a) estas dúas iniciativas propiciaron o establecemento ao redor desta editorial dunha boa parte da xeración que estaba a escribir, tanto polo estímulo que supuxo o galardón, coma polo prestixio que a editorial lle imprimiu á colección, na que tamén se incluíron colectáneas e antoloxías, dando a coñecer regularmente obras de ficción científica en lingua portuguesa, tanto orixinais coma traducidas doutros sistemas literarios, o que contribuíu á consolidación dun repertorio cada vez máis amplo e diversificado. Segundo Holstein (2006), durante esta década conviviron sete coleccións que:

lançavam ao mercado livreiro cerca de 60 títulos por ano, sendo 96% deles de autores anglófonos e dos restantes apenas 1,5% de autores portugueses,

percentagem que apesar de pequena demonstra um significativo aumento da publicación de autores nacionais¹⁵⁰.

Entre as posibilidades que propiciou esta dinámica editorial, malia os aparentes escasos resultados en canto ao número de obras, salienta o feito de que moitos dos autores que publicaron xa o viñan facendo con anterioridade, continuando así a súa produción de ficción científica e, polo tanto, deixando de estar esta literatura relegada a propostas esporádicas, como ocorrera con anterioridade, o que permitiu que se editasen durante esta década máis obras de autores portugueses ca no resto do século. A súa inclusión en coleccións específicas ou xerais das editoriais favoreceu que cada vez fosen menos as edicións de autor, con todas as vantaxes de visibilidade e distribución que xa comentamos.

2. A publicación, en 1987, da primeira **bibliografía** con afán de sistematización, da man de dous dos especialistas portugueses máis recoñecidos na ficción científica, Álvaro de Sousa Holstein Ferreira e José Manuel Morais, a *Bibliografía da Ficção Científica e Fantasia Portuguesa*, que nese mesmo ano recibiu o Premio Europeo da Sociedade Europea da Ficción Científica, en Montpellier. Trátase da primeira bibliografía descrita da ficción científica en lingua portuguesa, cuxa importancia e relevancia quedou mitigada por ser unha edición de autor, o que dificultou moito o acceso¹⁵¹ e coñecemento dela. Malia que se reeditou de novo en 1993, non entrou nos circuítos comerciais nin coñeceu unha edición venal, de modo que “num País que se caracteriza, entre outras coisas, pela quase inexistência de bibliografias especializadas” (Sousa de Almeida, 1991: 9) o feito de que apareza un repertorio bibliográfico fundamental centrado nestas narrativas “merecería coñecer uma maior divulgação, isto é, deveria ser imediatamente publicada”. Segundo Almeida, de non terlle sido ofrecida a obra polos autores non a tería coñecido¹⁵², o que pon de relevo, unha vez máis, que de non formar parte do *fandom* é moi difícil ter coñecemento de moitas das iniciativas que se levan a cabo dentro do mesmo.

¹⁵⁰ En <<http://www.geocities.com/Heartland/Hills/1008/fc/aholstein1.htm?200621>> (consultada o 5/10/2009).

¹⁵¹ De feito, a consulta á Base Nacional de Dados Bibliográficos <www.bnportugal.pt> da Biblioteca Nacional de Portugal demostra que só se atopan á disposición do público dous exemplares desta bibliografía, un na Fundación Calouste Gulbenkian (correspondente á segunda edición de 1993) e outro na Biblioteca Pública Municipal do Porto (da primeira edición de 1987).

¹⁵² No noso caso particular foi a amabilidade do director da Biblioteca Pública de Braga, o doutor Henrique Barreto Nunes, quen nos proporcionou inicialmente unha copia do exemplar que constaba na súa biblioteca persoal e, posteriormente, un dos autores, José Manuel Morais, en resposta a unha carta que lle remitimos, enviounos dous exemplares da edición de 1993, da que só se realizou unha tiraxe de trescentas cincuenta unidades.

3. A publicación de **antoloxías** con afán de sistematizar e canonizar os textos máis relevantes, nas que van aumentando a súa presenza os creadores portugueses, como a *Antologia. Contos Fantásticos* (1982), que viu a luz como resultado da celebración do “Fantasporto”; e *Fantástico no Feminino*, unha antoloxía de contos de autoras portuguesas editada en 1985 polas Edições Rolim.

4. A publicación de novos **fanzines** como *Nebulosa. Fanzine de Ficção Científica e Fantasia*, editado por Álvaro e Carmen de Sousa Holstein Ferreira en Vila Nova de Gaia nos anos 1983 (n.º 0), 1985 (n.º 1) e 1986 (n.º 1½) e que, segundo Almeida (1991: 9), foi de “divulgação restrita e paradeiro incerto”; o *XYZ Magazine*, editado por Thurga Lattas e Sete de Espadas que, aínda que se mantivo ao longo da década, foron moi escasos os textos de ficción científica que acolleu, algúns traducidos e outros de autores portugueses, como Álvaro David Ferreira e Álvaro de Sousa Holstein Ferreira, unha visibilización esporádica que levou a cabo tamén *Célula Cinzenta. Fanzine da Associação Policiária Portuguesa*, no cal se deron a coñecer contos de autores, como Luís Filipe Silva, José Manuel Fialho, Hélia, Fernando Saldanha, Carlos Macedo e Alves Morgado, entre outros, cunha maior frecuencia entre 1989 e 1990. Algúns autores portugueses tamén publicaron os seus textos no fanzine brasileiro *Somnium*, editado polo Clube de Leitores de Ficção Científica, integrado tanto por lectores coma por creadores, o que lles permitiu darse a coñecer fóra de Portugal. Uns produtos heteroxéneos nos que conviviron textos moi diversos e aos que recorreu un amplo abano de público, tanto adulto coma adolescente.

5. A creación de **revistas** nas que se acolleron esporadicamente textos de ficción científica, como a *Seleções Mistério*, propiedade do *Jornal do Oeste* e dirixida por Lima Rodrigues, que comezou a publicarse en xuño de 1981. Unha “*Revista Literária de temática Policiária, Ficção Científica, Ovnilogia, Parapsicologia, Espiritismo, Passatempos, Mistério e Insólito*” que, como explica o seu subtítulo, acolleu unha ampla gama de contidos relacionados coas manifestacións literarias máis marxinais. Cunha tiraxe inicial de dezaseis mil exemplares, defínese no “Estatuto Editorial” como “politicamente apartidária” (Rodrigues, 1981: 3), con vontade de divulgar as producións de autores portugueses e manter unha estreita colaboración con todos os países de expresión portuguesa, “tornando real e efectivo o intercâmbio cultural” (Rodrigues, 1981: 3). Esta iniciativa seguiu a mesma sorte ca outras, pois só tirou do prelo oito números, publicados entre xuño de 1981 e xaneiro-febreiro de 1982, nos que deu a coñecer contos de ficción científica de autores portugueses como Hélia, Fernando

Saldanha, Luís Campos, Natália Correia, Carlos Miranda e Manuela Montenegro, entre outros.

O interese pola creación portuguesa tamén levou á revista *Omnia* a dedicarlle un espazo a esta literatura, tanto en forma de monográfico, coma a través da inclusión de artigos e noticias en cada un dos seus once números, no último dos cales anuncia que se viron obrigados a reservar cada vez máis espazo ao “crescente movemento editorial português, como aquele, gigantesco, de lingua inglesa” (J.P.C. / J.M.M., 1989), adoptando a decisión de publicar bimensualmente un suplemento de trinta e dúas páxinas no que darlle cabida a unha abordaxe plural, con estudos, reportaxes e entrevistas sobre todas as áreas, non só de creación, senón tamén de cinema, vídeo e banda deseñada. Nas súas páxinas déronse a coñecer regularmente contos de José Manuel Morais, Romeu de Melo, Ernesto Rodrigues, José Xavier Sena, Daniel Tércio e João Barreiros, entre outros, nomes que estaban chamados a renovar esta narrativa nos anos noventa. Unha visibilización á que tamén contribuíron suplementos xornalísticos como o “*DN-Jovem*”, do xornal *Diário de Notícias* (Candeias, 2002a); o quincenal *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, dirixido por José Carlos de Vasconcelos, que en 1987 lle dedicou un número monográfico baixo o título de “A literatura do s”¹⁵³; e “*Ler e Escrever*”, do *Diário de Lisboa*. Nestes medios publicáronse críticas de obras de ficción científica, na maior parte dos casos traducidas, aínda que tamén se acolleron relatos de creadores, tanto portugueses coma traducidos.

6. A creación da **Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantasia**, en 1986, que viviu diferentes etapas, nas que foi superando dificultades, moita inactividade e inanición, até o seu cambio de nome, Simetria, e novo equipo directivo. En colaboración con outros colectivos, levou a cabo actividades de difusión e dinamización, como debates, faladoiros, encontros con autores, conferencias e foros, cuxos obxectivos foron sempre a busca da visibilización e o respecto pola ficción científica e o fantástico. É moi significativo o “Manifesto”¹⁵⁴ que se pode ler na súa

¹⁵³ *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 251, “Dossier”, 27 abril-3 maio 1987, pp. 2-10, no que se incluíron panorámicas como a de Luís Almeida Martins, “A melhor ficção científica foi escrita à luz da vela”; análises da situación desta literatura en Portugal, como a de J.M. Guardado Moreira, “Fábulas&Códices”; precursos pola xenealoxía desta modalidade, como o de José Casquilho, “Fragmentos do Diverso”; ou as diferentes tipoloxías, que repasa José F. Lourido, “A ciência põe e a ficção dispõe”.

¹⁵⁴ Como o título indica, responde perfectamente ás características que son de agardar, ao tratarse dun texto breve no que un grupo ou movemento político, relixioso, filosófico, artístico ou literario expón e defende unhas determinadas doutrinas ou programas de acción que, na mente dos seus promotores propicia novidosas e revolucionarias formas de progreso con respecto ao anteriormente establecido nos respectivos campos.

página <<http://blog.simetria.org/manifesto/>>, no que se repasan as carencias que observa o colectivo na ficción científica portuguesa, as razóns para defender os seus principios e o obxectivo final da organización, que se plasma desde o punto de vista do lector, en que ten que

aceitar com passividade as más traduções, as publicações ocasionais, as encadernações baratas, as capas de mau gosto, as obras datadas e quase esquecidas, a ignorância dos editores relativamente ao que de moderno se está a fazer lá fora, a condição de isolamento, as livrarias que se recusam a ter o material, e o franzir desdenhoso do intelectual de café quando nos descobre a praticar o pecado da leitura por prazer;

desde o punto de vista do creador, que ten que

aceitar com menos passividade mas pouco resultado o desprezo da maioria das editoras, o relegar para edições de bolso, o habitar das prateleiras mais escondidas das livrarias, bem longe do olhar das obras dos escritores ‘decentes’ e dos olhares dos leitores com um mínimo de ‘bom-gosto’, a falta de divulgação, o desconhecimento dos críticos e o afastamento cultural;

polo que consideran que calquera afeccionado á ficción científica no sistema português se ve condenado a

não ter sequer hipótese de formar uma opinião informada, e não ter direito ao mau-gosto porque não lhe são dadas quaisquer alternativas de escolha. Aqueles que não têm remédio, optam pelos filmes e pelas séries, e serão eternamente pobres na escolha que fizeram.

Por iso, desde a asociación Simetria, reclámase a necesidade dun cambio inmediato, baseándose na concepción que desde o colectivo se ten da ficción científica e que radica nas razóns seguintes:

porque a ficção científica é a literatura do Século XX, criada e desenvolvida como reacção ao progresso e à incerteza da mudança; porque a ficção científica não tenta apenas precaver o futuro, é a única forma de arte a tentar compreender o presente; porque a ficção científica é mais do que mais uma forma de literatura: é uma manifestação cultural com identidade e linguagem próprias, e para muitos, é uma filosofia de vida; porque a ficção científica alia a razão com o mito, e logo está melhor preparada para compreender o ser humano; porque a ficção científica forma uma comunidade a nível mundial, e Portugal não se encontra presente; porque a ficção científica não aceita intelectualismos nem atitudes de intolerância cultural: o seu horizonte

estende-se a todas as sociedades, a todas as raças e culturas, e nas duas direccións da seta do tempo, em dirección ao infinito; porque a ficção científica não existe em tomos bolorentos dentro de sótãos fechados: usa o universo inteiro como pátio de recreio; porque a ficção científica não se leva demasiado a sério.

Unha denuncia da situación desta literatura en Portugal que se pecha neste manifesto co claro obxectivo de “acabar de vez com a passividade”, un entusiasmo, ilusión e afouteza que logrou resultados moi discretos, malia o interese dos diferentes dirixentes da asociación.

7. A celebración de **eventos de divulgación** como o “FantasPorto”. Festival Internacional de Cinema do Porto, un evento que se inaugurou en 1981 como Mostra de Cinema Fantástico, pero que non se consolidou até 1993. Este evento xurdiu coa vontade de converterse nun foro cultural e ente dinamizador de todas as artes, especialmente a través das propostas cinematográficas nacionais e internacionais, nas que se acolleron todas as tendencias do fantástico e do imaxinario, complementadas coa celebración de exposicións de artes plásticas, espectáculos de teatro e de monicreques, coloquios, edicións de libros monográficos ou temáticos, concursos de cartaces, bandas deseñadas e cinema amator. Despois de tres décadas logrou converterse nun dos festivais temáticos máis importantes do mundo e o máis significativo acontecemento cultural e cinematográfico de Portugal¹⁵⁵. Entre as actividades que foi incorporando son de interese para este traballo a celebración de sesións especiais para o público infantil, para persoas con necesidades especiais e para escolas, cun claro esforzo de descentralización cultural, ao levar as actividades nas diferentes edicións a distintos lugares, como Lisboa, Coimbra, Braga, Espinho ou Póvoa do Varzim. Tamén é de salientar a convocatoria dun Concurso de Conto Fantástico en 1982, no que resultou gañador o traballo de José Manuel Morais, “Os Pilares”; de Luís M. Alves, “A Casa Grande”; e de António Colaço, “A Tragédia do Homem Invisível”; ademais de recibir mencións máis dunha ducia de traballos presentados.

A visibilización e contactos cara ao exterior tamén se incrementou a partir de 1987, momento no que Portugal pasou a estar representado na Société Européenne de Science Fiction (Ferreira, 1990: 8), o que favoreceu os contactos internacionais dos autores portugueses con outros sistemas literarios e abriu vías para a publicación dos

¹⁵⁵ É significativo que ao longo destas tres décadas exhibiu en competición máis de cinco mil filmes (entre longas e curtametraxes) inéditos en Portugal e promoveu e dignificou o cinema portugués e europeo, en contraposición co potencial que ten o norteamericano.

seus traballos noutras linguas. Non obstante, Álvaro de Sousa Holstein Ferreira (1987: 27) denuncia que é moi escasa a participación de autores portugueses nalgúns foros exteriores, como por exemplo a World Science Fiction Convention, “Conspiracy’87”, sobre a que sinala:

Quanto à participação de portugueses e espanhóis, o panorama é francamente negro, pois apenas dois compatriotas nossos estão inscritos, indo um deles apresentar uma comunicação, e tudo indica que os escritores Romeu de Melo e José Manuel Morais também venham a participar na Conspiracy. Os espanhóis estão ainda pior, visto que até agora nenhum está inscrito.

O resultado desta dinámica que se creou ao redor da ficción científica foi un cambio de perspectivas, que se reflectiu na creación editada durante esta década, na que a localización das tramas se sitúa fundamentalmente dentro do propio Portugal, en especial en Lisboa, característica unificadora que enlaza cunha tradición literaria de ampla traxectoria neste sistema literario, co que parece quererse fuxir de calquera influencia exterior, porque se entendeu que “o desafío não é construir uma história familiar a todos os leitores de ficção científica, mas sim reescrevê-la tendo como objecto o espaço português” (Almeida, 1991: 12). Por outra parte, as obras publicadas poñen de relevo o tratamento de correntes temáticas e formais que até este momento non tiñan sido transitadas pola literatura portuguesa, deixando sentir a pegada dos clásicos contemporáneos, moitos deles traducidos durante as décadas anteriores. O resultado, desde un punto de vista numérico, recólleo Álvaro de Sousa Holstein (2006), que sinala que durante esta década se publicaron:

10 romances, 1 libro de poesía, 5 colectâneas, 2 antologías, 3 suplementos especiais de jornais, 54 contos e 1 bibliografía, para além de 3 artigos no estrangeiro, Japão, Espanha e Holanda, 3 contos portugueses terem sido publicados na França e Canadá e 1 poema na antologia norte-americana *Showcrase 7*, bem como foram apresentadas comunicações em congressos em Portugal e no estrangeiro de autores portugueses sobre ficção científica.

Toda esta información aparece detallada pormenorizadamente a través da organización cronolóxica na súa *Bibliografía da Ficção Científica e Fantasia Portuguesa* (1987, 1993).

Un dos feitos máis transcendentos para a literatura portuguesa de ficción científica, probabelmente en todo o século XX, foi a convocatoria por primeira vez en

1982 do premio “Caminho de Ficção Científica”, da editorial homónima. A importancia deste feito radica en que abriu unha vía estábel de publicación, estimulando novos autores que se deron a coñecer a través deste galardón. De modo complementario e intimamente ligado á convocatoria do certame, publicouse unha colección, que reuniu a edición das obras galardoadas e finalistas, ademais doutras traducidas, favorecendo a identificación dos produtos ofrecidos ao potencial público consumidor, que deste xeito atopou baixo a mesma serie, “Ficção científica”, obras de autores moi recoñecidos nas literaturas anglosaxoas, á par das de portugueses e brasileiros que comezaban, na maior parte dos casos, as súas traxectorias públicas ou ían consolidándoas con novos títulos.

Este premio respondeu a un programa de planificación cultural desde as institucións privadas, que viron nesta literatura unha vía de mercado inexplorada, concibíndoo como estímulo á creación en lingua portuguesa, tanto de literatura policial, coma de ficción científica, dado que o certame constaba destas dúas modalidades, que acabaron por ser alternas. As obras concorrentes podían ser novelas ou colectáneas de contos, sempre en lingua portuguesa e inéditas. A extensión dos orixinais tiña un mínimo de cento sesenta páxinas e a contía coa que se recoñecía a obra galardoada era de cincocentos mil escudos en cada modalidade¹⁵⁶. O xurado tiña a potestade de deixar deserto o galardón de calquera das modalidades, ou mesmo as dúas, se os orixinais non presentaban a suficiente calidade, pero non se podía premiar a máis dunha obra en cada modalidade, aínda que si facer recomendacións para a súa publicación. A convocatoria mantívose entre 1982 e 1999, período no que a editorial dinamizou o mercado e permitiu revelar novos autores de calidade moi variábel, tanto portugueses coma brasileiros (pois as bases destas convocatorias divulgáronse en todos os países de expresión portuguesa).

Segundo Luís Filipe Silva (2007: 11) con esta colección rompeuse unha dinámica que viña perpetuándose no sistema literario portugués desde os anos cincuenta, como é o feito de que as coleccións máis importantes (desde a “Argonauta” até as que comezaron a se publicar na década dos oitenta) non acolleron obras de autores portugueses, seguindo unha política de “portas fechadas”, só rota por Caminho da man de Belmiro Guimarães, director da colección.

Na primeira edición premiouse a novela *Os Caminhos Nunca Acabam* (1983), de **João Aniceto**, e foi recomendada polo xurado para a súa edición *A Vocação do Círculo*

¹⁵⁶ Nesta dotación económica estaban incluídos os dereitos de autor da primeira edición, que tiña unha tiraxe de tres mil exemplares.

(1984)¹⁵⁷, de **Daniel Tércio**. Ambas as dúas foron publicadas en marzo de 1984 na colección “Mamute”. No primeiro caso, Jorge Candeias (2002b) salienta que é un libro “histórico” que abriu moitas portas na ficción científica portuguesa e que no momento da publicación foi moi ben recibido polo público, aínda que considera a súa estrutura “fraca, com diálogos frequentemente pueris”. Na novela nárrase a viaxe de Demócrito a Alpha Lyrae, na que o narrador se detén amplamente en consideracións psicolóxicas e antecedentes dos tripulantes desta misión, describindo unha sociedade utópica, na que a brutalidade verbal é unha constante, para dar paso a amplas especulacións sobre os planetas de destino, transmitindo un forte sentimento do marabilloso ao lectorado. Para Candeias (2002b) déixanse percibir claramente as pegadas da novela rusa *Nebulosa de Andrómeda* (1957), de Ivan Efremov; o lirismo da obra de Ray Bradbury e trazos de Isaac Asimov, tanto nalgúns personaxes (os psicólogos convertidos en semi-deuses), coma no recurso a citas dunha Enciclopedia. Para José Santandré (1985: 5) a obra non presenta unha gran calidade literaria, aínda que dentro da produción portuguesa se sitúa nun nivel medio.

João Aniceto foi un prolífico autor que, mediada a década dos oitenta, deu ao prelo varios títulos. En 1986 publicou *O Quarto Planeta*, unha novela considerada das mellores do autor (Candeias, 2002i), na que se presenta unha sociedade dividida entre o fundamentalismo relixioso e o progreso social e científico. Pártese dun argumento moi recorrente na ficción científica: unha sociedade que vive nunha nave-nodrizza pero non é coñecedora de tal feito, debido ao férreo control ao que é sometida. No momento en que esta nave aterra nun planeta xorde un grupo de subversivos que é expulsado da nave e comeza a vagar polo planeta, onde ten que superar numerosas dificultades. Segundo a crítica, sorprende a descrición que o autor fai da contorna, que resulta máis críbel que a de moitos planetas da ficción científica americana (Candeias, 2002i).

En 1987 Aniceto publicou *O Desafio*, no que volve ao universo da primeira entrega, pois están presentes tamén os psicómetras, técnicos do Instituto de Psicoloxía Experimental, e as expedicións por sistemas planetarios distantes en naves espaciais. A crítica ten apuntado que a prosa é máis madura, mellor estruturada e con diálogos menos puerís (Candeias, 2003h). A trama céntrase, na primeira parte, no enigma que xorde ao redor dunha nave alienígena situada nas proximidades da Terra, onde convoca a determinados individuos para lles propoñer un desafío. Na segunda parte, unha

¹⁵⁷ A tiraxe desta obra foi de tres mil exemplares.

tripulación avénturase no espazo profundo, dirección a Delta Pavonis, onde se encontran máis enigmas. Neste senso volve coincidir coa súa primeira novela, *Os Caminhos Nunca Acabam*, marcando paralelismos entre ambos títulos.

En 1988 Aniceto publicou *A Lenda*, un conxunto de contos dos que a crítica destaca a visión que se ofrece dos colonialismos subxacentes á exploración espacial e o papel tan relevante que se lles asigna ás mulleres ao longo da obra, aínda que por veces recorra a clichés propios desta modalidade xenérica, que lle restan calidade aos textos, como en “Despedida” e “A lenda” (Robot 3FOOW, 1988: 22). A produción de Aniceto seguiu na década seguinte, na que deu ao prelo tamén *A Teia* (1993), unha distopía na que nos deteremos no seu momento.

Regresando á obra que foi recomendada para a súa publicación na primeira edición do premio “Caminho de Ficção Científica”, *A Vocação do Círculo*, de **Daniel Tércio** (1954), é unha novela que se ambienta no misterio ao redor dos mundos paralelos, que son explorados a través dunha viaxe alucinante, na que o protagonista vai encontrando un Portugal descoñecido. A novela sitúase inicialmente nunha Lisboa semellante á real, onde Licínio Campos, o protagonista, descobre que ten un duplo, que chega a empregar o seu propio nome, co que acaba por atoparse, manter unha conversa e trocar os universos dos que forman parte estes homes duplicados. É no universo paralelo onde se desenvolve a maior parte da novela, un mundo no que a ciencia está subdesenvolvida, sendo compensada pola maxia, e existen moitos duplicados de xente coñecida por Licínio. Un dos aspectos criticados da novela é que se descoñece o paradoiro do duplicado, aspecto que para Jorge Candeias (2007a) é “a mais séria falha lógica no enredo do romance... e a prova definitiva de que estamos em territórios bem distantes da ficção científica propriamente dita”¹⁵⁸. Por iso considera que *A Vocação do Círculo* é:

um romance bem mais próximo de alguns livros de Saramago, nomeadamente *O Homem Duplicado*, do que de representantes da ficção científica portuguesa como o *Terrarium*, de João Barreiros e Luís Filipe Silva. É um romance fantástico, com algo de realismo mágico, uma forte dose de fantasia e só levíssimas pitadas de FC e história alternativa, que transporta o leitor -e o protagonista- pela Grande Lisboa de três universos paralelos, cada um mais afastado do que o anterior daquilo a que a nossa sociedade entende por progresso, e que termina numa nota bucólica e paradoxalmente conformista, apesar da revolução final, num tom de regresso

¹⁵⁸ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/vocacaocirulo.html>> (consultada o 23/05/2010).

a uma certa pureza da vida simples, pobre e sem ambições (Candeias, 2007a).

Nesta novela inicial do autor, Candeias (2007a) sinala que aparecen deseñadas as principais liñas e características que van marcar a súa produción posterior, como é a inclinación cara ao fantástico, máis có científico, ou as preocupacións estilísticas, e destaca que “está todavía ainda longe daquilo que ele mostrou mais tarde. Um estilo frágil [...], diálogos pouco creíveis ou algo pueris, algum desequilíbrio na estruturação do romance e um fim que não está inteiramente conseguido”. Aínda así, estima que Tércio é “um dos autores mais interessantes da ficção científica e fantástico portugueses, embora a sua obra acabe por ser comparativamente escassa” (Candeias, 2007a).

Estas dúas primeiras obras premiadas foron inseridas na colección “Mamute”, dedicada até o momento máis ás traducións. En 1984 materializouse o proxecto de crear unha colección específica, a “Caminho de Bolso”, que acolheu dúas series diferentes, a “Caminho Ficção Científica” e a “Caminho Policial”. Segundo se anuncia no *Jornal de Letras*¹⁵⁹, no momento do lanzamento estaban elixidos os vinte e catro primeiros títulos, ademais de poñer de relevo a importancia da convocatoria do premio, por dar a coñecer o público a novos autores, entre eles os gañadores da primeira edición, João Aniceto e Daniel Tércio. A colección foi dirixida por António Belmiro Guimarães, ao que a crítica ten recoñecido o seu gran labor.

Desde 1985 a convocatoria do premio regularizouse e pasou a ser bienal, concedéndose en 1987 a *Universal, Limitada*, de **Isabel Cristina Pires** (Pampilhosa, 1953), considerada unha mostra do máis perturbante mundo da ficción científica portuguesa (Almeida, 1991: 13), no que a diferenza dunha das correntes dominantes na produción desta década, practicamente non hai referencia ao espazo portugués (agás algunhas alusións breves). A autora constrúe o seu universo literario a través de pequenos textos nos que convive o cotián co máis estraño, normalmente unha desorde que xorde e non se pode controlar, aínda que outras veces é a desorde a que repón a orde rota. En xeral, na obra de Pires plana o mundo da memoria recuperando o soño da infancia perdida, retomando o desexo adolescente ou a frustración da madurez. Unha proposta que suscitou opinións encontradas, pois mentres que para Almeida (1991: 13):

¹⁵⁹ Baixo o título “Caminho lança colecção policial e de ficção científica”, n.º 120, 23-29 outubro 1984, p. 27.

Perpassam neste universo os temas clássicos da ficção científica, que apenas são utilizados para logo serem desconstruídos. Perpassam também as idades do homem, o tempo do amor ou do ciúme, o da morte e o da vida, como se tudo se reduzisse a uma espécie de essência que a brevidade de cada texto exige,

para Jorge Candeias (2002b) é unha obra que non ten calidade mínima como ficción científica para ser publicada, “muito menos para vencer um prémio do género”¹⁶⁰ e apela ao embaraço e confusões que provoca a sua recepção crítica, na que mesmo foi qualificada por Carlos Reis no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* como “livro de poesia”. Pon como exemplo o relato “Educação Sentimental”, do que Seixas (2003: 12) considera que comete os mesmos erros ca **Artur Portela** (Lisboa, 1937) en *Três Lágrimas Paralelas* (1987), ao renunciar a calquera outra dimensão que non sexa a metafórica, “deixando sem resposta as questões que interessam a uma narrativa de ficção científica”, dado que ignoran os dous primeiros pasos precisos (partida dunha hipótese e test deses valores nun mundo dado), para pasar directamente á afirmación dos valores que eles propoñen (Seixas, 2003: 12).

Canto a *Três Lágrimas Paralelas* (1987), de Artur Portela, é unha colectânea¹⁶¹ na que se recollen dezaseis textos con temáticas que xiran ao redor do regreso de civilizacións á Terra, desde os propios humanos até os dinosauros, pero á que se lle ten criticado o enfoque predominante dunha sociedade atecnolóxica e mesmo antitecnolóxica como era “o Portugal dos anos 80” (Seixas, 2003: 4), que atribúe a unha ideoloxía que confunde a ciencia coa tecnoloxía e a tecnoloxía co capitalismo e a explotación dos oprimidos, que convive coa presenza do “onfálico complexo de inferioridade que exsuda da castração do Quinto Império” (Seixas, 2003: 6). É por iso que João Seixas non dubida en afirmar que:

é anti-FC no sentido pós-moderno do termo, assumindo-se como um objecto literário que nega a sua própria natureza [...] Só que é anti-ficção científica num sentido visceral, inconsciente, não assumido. É anti-ficção científica porque é escrito por alguém que, aparentemente, não gosta de ficção científica, não conhece ficção científica e, no entanto, a ela recorre animado apenas pelo estatuto *fashionable* que ela possui, ou porque intui as potencialidades do género [...] 3LP é assim um inesperado exercício em arqueobibliologia. É o directamente oposto à Ficção Científica de João

¹⁶⁰ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/caminhosnuncaacabam.html>> (consultada o 21/05/2010).

¹⁶¹ Levan por título: “Os Baleeiros”, “Fundação”, “Wenceslau”, “Filipe II”, “A Excrecência”, “Spectror”, “As Rãs”, “Antonino e Marcelino”, “Corrida no Parque”, “A Campânula”, “A Pedra de Pedra”, “Twilight XVIII”, “Amarelo”, “Um Som e um Sabor” e “Três Lágrimas Paralelas”.

Barreiros, caracterizada por um apurado conhecimento das regras do género, e de uma afirmação e subversão das mesmas, segura, firme e eficaz (Seixas, 2003: 2-3).

Tamén se considera un erro a falta de emprego dunha terminoloxía científica, nin referencias técnicas, ficando nunha linguaxe metafórica, con xogos de intertextualidade coas obras de Isaac Asimov e Ray Bradbury, entre outros.

Na convocatoria de 1989, o Premio Caminho recoñeceu na modalidade de ficción científica *A Espinha Dorsal da Memória*, de **Bráulio Tavares** (Campina Grande, Brasil, 1950), unha colectánea considerada por Candeias (2003a) como unha das obras pioneiras¹⁶² durante esta década. Estruturada en dúas partes, recolle doce textos¹⁶³, que van desde os mini-contos da primeira, aos contos ou “noveletas” da segunda, situados nun amplo universo de diferentes planetas, conectados por uns portais de sentido único, que os ligan a través do espazo-tempo e a través dos que a humanidade se vai expandindo en busca dos construtores destes portais e diversificándose en culturas únicas e moi estrañas. Do estilo destácase o gran dominio da linguaxe que demostra o autor e a forma hábil e intelixente de construír as historias, o que converte a obra nun “dos melhores livros de FC lusófona já editados em Portugal. Para quem quer conhecer a FC luso-brasileira é um livro fundamental, e tem de fazer parte de qualquer biblioteca básica desta forma de literatura” (Candeias, 2003a).

Para salientar a importancia do papel mediador que supuxo a iniciativa da editorial Caminho, Jorge Candeias (2002a: 60), de xeito moi expresivo e evocando as vellas cartografías, sinala que “daqui para trás só há dragões”, tanta é a ausência de información sobre a literatura de género que se terá escrito e publicado, e tão inseparavelmente ligada ao fantástico portugués estaba a FC desses anos”. Considera que unha das posíbeis razóns deste illamento é o gueto para o que foi relegada a ficción científica por unha boa parte do *establishment* literario.

Candeias considera que esta década dos anos oitenta foi a única fase da literatura portuguesa na que a ficción científica feita orixinalmente en portugués tivo un espazo de difusión “mais ou menos amigável e respeitoso”. Pois, desde a publicación en 1983 da obra de João Aniceto, comezaron a xurdir outras figuras que deron a coñecer as súas

¹⁶² Xunto con *Os Caminhos nunca Acabam*, de João Aniceto; e *O Futuro à Janela*, de Luís Filipe Silva.

¹⁶³ Con títulos como “Malassombrado”, “Os Istarianos Estão Entre Nós”, “Catálogo de Exposição”, “A História de Maldun, o Mensageiro”, “Cão de Lata ao Rabo”, “Mare Tenebrarum” e “Sympathy for the Devil”, entre outros.

produccións a través desta editorial e nas que se percibe a influencia de autores clásicos como Ray Bradbury, Arthur C. Clarke ou Ivan Efrémov.

Á produción que deu ao prelo a Editorial Caminho engadíronse algunhas iniciativas que se levaron a cabo por parte de editoras como a Rolim, que en 1986 publicou *O Mundo sobre o Outro Desbotado*, de **Maria Isabel Barreno** (Lisboa, 1939), unha novela que en 1995 foi reeditada pola propia Editorial Caminho, incluíndoa así na súa colección de peto e pasando a formar parte da ampla nómina de obras desta modalidade. Unha novela curta na que se xoga coa confusión de dous mundos que se acaban por fundir, que ten inicio nas visións de seres estraños dalgúns humanos, cada vez máis recorrentes, aos que os psiquiatras comezan a pechar en manicomios. O fenómeno faise cada vez máis forte e son moitos os que observan os “visitantes”, seres doutras materias, que se moven sen interrelacionárense, e obxectos con propiedades estrañas. O retrato presenta dous mundos que dificilmente poden convivir, acabando por se fundiren de modo que:

Essa lenta caminhada dos humanos que julgavam sonhar, até sua completa igualdade com os magníficos seres, os quais haviam vindo partilhar o espaço dos seres humanos, sem contudo desse espaço necessitarem (p. 70).

O final aberto deixa planando a dúbida sobre o verdadeiro desenlace da situación recreada, “Até hoje não é muito garantido dizer qual das alternativas foi a verdadeira” (p. 70), pois puideron ser os humanos os que marcharon para o mundo dos estraños seres ou ser estes últimos os que quedaron no mesmo espazo dos humanos “purificado, limpo de todas as densas suposições de uma realidade limitada [...] Fundiram-se, esses mundos, num novo espaço” (p. 70).

Outras editoras portuguesas que publicaron algún título de ficción científica nesta década foi a Editorial Vega que, en 1981, editou unha colectánea que leva por título *Contos da Sétima Esfera*, de **Mário de Carvalho** (Lisboa, 1944). De entre a vintena de contos recollidos, caracterizados polo realismo e un certo afán de misterio, resulta de interese para este traballo, polas temáticas abordadas, máis que polo tratamento das mesmas, “O Bólido”, no que o autor realiza unha mordaz sátira do poder totalitario e das ambicións sen medida dos ditadores. Para iso, sitúa a acción na República Central Americana de San Pelayo, na que Raymond Arenas, “tiranete mestizo”, busca situar o seu país na carreira pola descuberta do espazo. A súa obsesión

por seren os primeiros en chegar á Lúa levarao a radicalizar aínda máis a súa actitude, demostrando ser unha figura mesquiña e egocéntrica, metáfora de calquera poder tirano e totalitario. O resultado final desta carreira espacial é o fracaso máis absoluto, que desemboca na súa propia deposición e axustizamento. Este texto lembra, a grandes trazos, as propostas vernianas, en especial *Da Terra á Lúa* e o proceso de construción da nave. No que se refire a “O desdobramento” preséntase unha sociedade na que comezan a proliferar os seres duplicados, a modo de clons, aínda que o recurso empregado para xustificar a existencia destes seres idénticos é atribuíndolle á influencia da Lúa un poder máxico e creador, o que relega o relato ás marxas da ficción científica e o aproxima ao marabilloso. En xeral, o autor sitúase nunha liña inaugurada nos primeiros anos do século XX por Mário de Sá-Carneiro, que parece atopar a súa continuación natural nun grupo de autores que escriben nos anos oitenta. Como sinalou Teresa Sousa de Almeida (1991: 10), estes creadores sitúan a súa obra nunha especie de zona indefinida entre o fantástico e a ficción científica, aínda que de difícil delimitación entre ambas as categorías. Jorge Candeias (2001) sinala como posíbel fio condutor de todos os textos que forman a obra o humor, “porque em todas as histórias se sente a presença de uma ironia fina”¹⁶⁴.

Tamén a Vega deu ao prelo *Veleiros do Tempo Cósmico: a Fantástica Odisseia dos Rebeldes em Luta pela Libertação do Império das Estrelas* (1988), de **João de Mancelos**. Desta novela a crítica ten destacado que foi pioneira na “*Space Opera*” en lingua portuguesa, moi pouco practicada até o momento, na que se repara tamén no paradoxo que representa o propio título, que evoca a necesidade de auga e vento, ausentes no espazo, superado polo feito de que son as placas solares as que lle proporcionan enerxía á nave. Non obstante, a clara intertextualidade coas aventuras de Ulises, fai desta novela iniciática, un cúmulo de estereotipos, na que “deve o leitor armar-se de muita paciência para ler tantas descrições de batalhas sanguinolentas” (Robot 3F00W, 1988: 10), na que tamén destaca a presenza abrumadora de elementos “kitsch”, unha linguaxe moi barroca, na que incluso se observan erros gramaticais que devalúan “um livro cheio de adjetivos, superlativos, sentimentos agonizantemente intensos, um universo maniqueísta em que a sufocante maldade dos maus só pode ser contrabalançada pelo impenitente heroísmo dos heróis” (Candeias, 2002e), unha ousadía desculpada por ter sido escrita polo autor cando contaba dezaseis anos e ter

¹⁶⁴ En <<http://e-nigma.com.pt/artigos/anosluz.html>> (consultada o 10/10/2009).

demonstrado posteriormente que “cresceu e aprendeu a escrever decentemente” (Candeias, 2002e), en títulos como *Foi Amanhã* (1999), como veremos máis adiante.

Tamén é de salientar a profusión de textos curtos¹⁶⁵ de ficción científica que viron a luz na prensa, tanto en suplementos literarios coma en revistas e xornais que atenderon unha produción cada vez máis vizosa e que contribuíu a unha renovación necesaria, así como a unha maior visibilización desta modalidade literaria.

Durante os anos oitenta as **traducións** seguiron acomodándose en coleccións moi asentadas, como a “Argonauta” da editorial Livros do Brasil, a cal non só tivo unha gran repercusión en Portugal senón tamén no Brasil, onde xurdiu moi ligada ao movemento *fandom*. Para algúns críticos, unha eiva desta colección, que foi fundamental para a formación dos lectores, é a baixa calidade dalgúns títulos e a pouca fidelidade que gardan co orixinal outros, como por exemplo no caso de *Null-A-Três* (1988), de A. E. Van Vogt, unha tradución que para Eurico da Fonseca (1988: 11) é “algo rebuscada, fora do dinamismo habitual na FC”.

Non obstante, a importancia acadada pola “Argonauta” quedou manifesta no ámbito brasileiro na publicación en 1985 de *Quem é Quem na Ficção Científica. Volume I: A Coleção Argonauta*, de R. C. Nascimento. Ademais do valor de difusión dos autores traducidos, tamén é de salientar a inclusión na última páxina dunha ficha de inscrición, un recurso que lembra a iniciativa de Hugo Gernsback na revista *Amazing Stories*, nos anos vinte, na que, como vimos no seu momento, incluíu o apartado “Discussions”, unha columna na que os lectores podían expresar as súas opinións sobre as obras lidas ou sobre as ideas que se tiñan publicado en números precedentes e propiciou que se escribiran entre eles, o que deu lugar á creación do primeiro *fandom*. Este obxectivo perseguiu a obra de Nascimento no ámbito brasileiro, que quixo animar os afeccionados a escribir para formar o Clube de Leitores de Ficção Científica (CLFC), fundado nese mesmo ano de 1985 na cidade de São Paulo e que, desde 1991, formou parte da Science Fiction and Fantasy Writers of América (SFWA). Deste modo, conseguiu-se que a “Argonauta se tornara o componente de uma subcultura nacional que, por suas origens, comunica-se com uma vasta subcultura global formada por fãs de FC e

¹⁶⁵ Segundo Holstein (2006) foron cincuenta e catro contos, que aparecen recollidos coas súas referencias na enciclopedia electrónica que levar por título *Ficção Científica e Fantástico* <<http://ficcao.online.pt/enciclopedia/index.html>> ou na cronoloxía do blog *Manojas* <http://o-manojas.blogspot.com/2007_07_01_archive.html>, realizada por Manuel José Trindade Loureiro.

fantasia em todas as partes do mundo”¹⁶⁶ (Causo, 1999). Esta repercusión pon de manifesto a vitalidade que a ficción científica adquiriu no Brasil, fronte á situación oscilante que se observa ao longo do século no sistema portugués.

De entre as traducións é de salientar a publicación de cinco entregas de *Espaço. Antologia dos Melhores Contos de Ficção Científica* (1983-1984), seleccionados por Richard Davis e editados pola Verbo, tanto en Lisboa coma en São Paulo. En cada unha das entregas inclúense seis ou sete contos de autores anglosaxóns, desde clásicos, como Ray Bradbury, John Wyndham, Arthur C. Clarke ou Richard Matheson, pasando por creadores máis novos e menos coñecidos, como David Campton, Glenn Chandler, Adrian Cole, Julia Birley ou Terry Tapp, por sinalar algúns nomes. En xeral, trátase de textos que responden a diversas correntes temáticas da ficción científica, desde os que recrean viaxes polo espazo, o contacto con alieníxenas ou os perigos naturais cos que se enfrontan os astronautas, até os que por medio de distopías auguran graves conflitos futuros para a raza humana, ameazas pola supermecanización e as consecuencias que tanto física coma psicolóxicamente poden ter para o ser humano. Cada entrega conta cunha sinxela introdución do compilador, na que adianta brevemente a liña xeral do contido de cada un dos textos antologados, salientando en moitos casos a súa actualidade temática, sen ocultar os seus intereses particulares por algúns dos autores incluídos, aínda que se bota en falta un maior aparato crítico que xustifique a escolla dos textos elixidos.

Entre os centos de títulos traducidos e publicados na década dos oitenta, seguíronse reeditando moitas obras de autores xa clásicos, como H. G. Wells¹⁶⁷, Robert A. Heinlein¹⁶⁸, Stanislaw Lem¹⁶⁹, A. E. Van Vogt¹⁷⁰, Frank Herbert¹⁷¹, Philip K.

¹⁶⁶ En 1999 publicouse tamén unha edición conmemorativa, con motivo da publicación do título cincocentos, *Argonauta 500. Edição Comemorativa*, na que se reúnen textos de Antonio de Macedo, Finisia Fidelis, Fritz Peter Bendinelli, Humberto Fiminani, José dos Santos Fernandes, Marcello Simão Branco, Miguel Carqueija, Norton de Almeida Coll, R. C. Nascimento, Roberto de Sousa Causo, Ruby Felisbino Medeiros, Valter da Silva Fernandes e Walter Oliveira Santos.

¹⁶⁷ Con títulos como *A Guerra dos Mundos* (1983) e *O Homem Invisível* (1989).

¹⁶⁸ Un dos autores americanos máis reeditados desde os anos cincuenta, que na década dos oitenta viu de novo traducidos ao portugués títulos como *O Número do Monstro* (1980), *A Rapariga de Marte* (1982), *O Monstro do Espaço* (1982), *O Planeta Vermelho* (1982), *Um Estranho numa Terra Estranha* (1982), *Viajantes do Espaço* (1984) e *Nave Galileu* (1989), entre outros.

¹⁶⁹ Como *Solaris* (1983), *Regresso das Estrelas* (1983), *Congresso Futuroológico* (1986) ou *A Voz do Dono* (1985), novela que segundo Santandré (1985b: 6) é unha das mellores obras de ficción científica publicadas nese ano en Portugal.

¹⁷⁰ Autor moi traducido desde os anos cincuenta, do que nesta década se publicou *Missão nas Estrelas* (1982) e *Os Jogadores de Zero-A* (1988).

¹⁷¹ Do que se traduciron *A Praga Branca* (1982 e 1986) e *Os Arquitectos do Cosmos* (1988).

Dick¹⁷², Michael Moorcock¹⁷³, Ursula K. Le Guin¹⁷⁴, J. G. Ballard¹⁷⁵, Robert Silverberg¹⁷⁶, John Wyndham¹⁷⁷, Marion Zimmer Bradley¹⁷⁸, Carl Sagan¹⁷⁹ e John Sladek¹⁸⁰, entre outros moitos nomes.

Ademais destes autores tamén se traduciu a serie “Batalha no Espaço”, de Glen A. Larson, en colaboración, na maior parte dos casos, con Robert Thurston¹⁸¹, que se comezou a publicar en 1978 e que ao longo desta década editou unha dúzia de títulos¹⁸², da man da Europa-América, na colección “Ficção Científica”, con moita difusión pola súa coñecida versión cinematográfica e que buscaba atraer o público adulto pero principalmente os adolescentes, moi influenciados polo éxito que acadou nas pantallas.

Tamén é de salientar a publicación en 1988 da obra máis representativa do “Ciberpunk”, *Neuromancer*, de William Gibson, trasladada á lingua portuguesa catro anos despois da versión orixinal, o que demostra a vizosidade que a ficción científica estaba a vivir en Portugal, tanto polo enriquecemento da produción propia coma polo interese en trasladar a esta lingua obras relevantes e innovadoras doutros sistemas literarios.

Por todo o dito, a ficción científica en Portugal durante os anos oitenta experimentou un grande avance amparada por unha serie de factores que contribuíron a unha aparente estabilidade, os cales a visibilizaron e difundiron, imprimíndolle tamén

¹⁷² Con títulos como *Os Três Estigmas de Plamer Eldritch* (1981), *Ubik* (1982), *Blade Runner-Perigo Eminente* (1982), *Depois da Bomba* (1983), *O Homem Duplo* (1983), *Vazio Infinito* (1983) e *Fenda no Espaço* (1984), entre outras moitas.

¹⁷³ Do que se publicaron *A Cidade da Neblina Verde* (1981), *O Senhor das Aranhas* (1982) e *Os Senhores do Fosso* (1983).

¹⁷⁴ Con títulos como *A Rosa-dos-Ventos* (1982), *Tembreabrezi, o Lugar do Inicio* (1982), *O Flagelo dos Céus* (1983) e *Os Despojados: Uma Utopia Ambígua* (1983).

¹⁷⁵ En títulos como *Aparelho Voador a Baixa Altitude* (1987) e *Olá, América* (1989).

¹⁷⁶ Como *Labirinto* (1980; 1989), *Os Jogos de Capricórnio* (1981) e *Regresso à Vida* (1982).

¹⁷⁷ Do que se traduciu *As Crisálidas* (Caminho, 1985) e *Uma Vida mais Longa* (Círculo de Leitores, 1987).

¹⁷⁸ Autora da que se traduciron obras como *Longe da Terra* (1982), *Caçadores da Lua Vermelha* (1985) e *Filha da Noite* (1988).

¹⁷⁹ Autor do que se traduciu *O contacto* (1985; 1986), da que a crítica ten destacado a “extraordinária mestria narrativa, a espantosa sensibilidade literária, a arte do palimpsesto também” (Viegas, 1986: 20); *Cosmos* (1984), *Os Dragões do Edén* (1985; 1986) e *O Cometa* (1986).

¹⁸⁰ Do que se traduciu *Tic-Toc ou as Memórias de um Robot* (1985), segundo a crítica “uma das mais desencantadamente amargas, corrosivas e violentas descrições dum possível mundo futuro” (Santandré, 1985c: 2)

¹⁸¹ Nalgunha das entregas a colaboración foi con Michael Resnick, noutras con Nicholas Yermakov e Ron Goulart.

¹⁸² Con títulos como *A Galáctica Descobre o Planeta Terra* (1980, 1983), *Os Jovens Guerreiros* (1980, 1983), *Os Túmulos de Kobol* (1981), *A Guerra dos Deuses* (1982, 1985), *A Lenda Viva* (1982, 1984), *Sauda  es da Terra* (1983), *A Armadilha Mortal* (1983), *A Longa Patrulha* (1984), *Galáctica* (1987), *A Máquina de Pesadelos* (1987) e *Morre Camale o* (1987).

prestixio, como foi a convocatoria do premio da Editorial Caminho, a publicación dunha colección especializada, na que tamén se deron a coñecer moitas obras traducidas; a proliferación de fanzines e revistas, que animaron a novos creadores a dar a coñecer os seus traballos; e a celebración de eventos, que favoreceron a dinamización do sector e o diálogo co exterior. É de salientar a publicación da primeira bibliografía comentada, que se distribuíu fundamentalmente nos círculos de afeccionados, os cales se organizaron e formaron colectivos que se integraron nunha grande asociación, que levou a cabo tamén algunhas actividades de difusión. Todos estes axentes incidiron na recepción cada vez maior da ficción científica, estimularon a creatividade, proporcionaron plataformas e organizaron un amplo sector de produtores que até entón traballaron individualmente e sen ningún tipo de apoio.

Canto á produción fíxose eco do cambio de situación e caracterizouse pola proliferación de novos nomes e a mudanza nas perspectivas, ao situar as tramas no espazo portugués, como querendo imprimirlle un carácter netamente nacional, fronte ao escapismo que caracterizou a produción de etapas anteriores. Entre as tipoloxías máis recreadas figura a da “exploración do universo” e a “especulación de orde social”, nas que se deixan sentir as pegadas de obras canonizadas, con temáticas que recrean a vida en planetas distantes e o contacto con outras civilizacións, dándolle unha maior importancia á dimensión psicolóxica dos personaxes. Tamén se recorre a enigmas que teñen que ser desvelados, á existencia de seres duplicados e de universos paralelos, nos que por veces se sitúan sociedades máis atrasadas e noutros casos se recorre á creación de sociedades alienantes, sometidas a un férreo control, a través das que se critica acedamente o poder totalitario e a falta de liberdade.

En xeral predomina o formato conto, fronte á novela de máis dilatado alento, configurando xogos de perspectivas, temáticas e formas máis diversas, que conviven enriquecendo as propostas e converténdolas en máis dinámicas e heteroxéneas, nas que de modo xeral prima o fantástico, mesturado co marabilloso e por veces co onírico.

Canto ás traducións continuaron editándose títulos doutros sistemas literarios, fundamentalmente anglosaxóns, que enriqueceron o panorama e contribuíron a un diversificado abano de lecturas para un público cada vez máis amplo. Nalgúns casos víronse amparados polas versións cinematográficas que favoreceron o coñecemento e o interese polas obras, mentres que noutros casos se incluiron en coleccións específicas, como a Caminho, onde conviviron en igualdade de condicións cos creadores nacionais. A diferenza das décadas anteriores publicouse algunha antoloxía, aínda que o descenso

deste tipo de obras pareceu priorizar a edición de propostas inéditas, as cales precisaron dunha perspectiva temporal para ser obxecto de novas colectáneas, como veremos que ocorre na década seguinte.

III.1.5. Década dos noventa e primeiros anos do século XXI

A eclosión de produtos con trazos de ficción científica que se deu durante a década dos anos oitenta augurou un futuro con amplas perspectivas esperanzadas na consolidación deste tipo de narrativas, que a medida que avanzaron os anos se constatou que non se produciu, senón que pola contra se deu un estancamento. Boa mostra desta percepción esperanzada que se tiña nos primeiros anos noventa é o traballo de Teresa Sousa de Almeida (1991: 7-17), ao que xa nos referimos, no que malia a percepción de que “Em Portugal a FC vive uma situação clandestina”, considera que neste período esta modalidade está chamada a ser a bandeira da modernidade e da renovación literaria, por ver nela “um dos lugares onde se joga a própria possibilidade da Literatura, em geral, e do romance, em particular” (Almeida, 1991: 7). Considérase que igual que xa ocorrera no século XVIII coa novela fronte á Poética, a ficción científica aposta por unha posición innovadora desde a que reclama un outro lugar para a novela moderna, abrindo múltiples posibilidades, como a recuperación do carácter lúdico, experimental, didáctico e filosófico, así como a súa capacidade para retomar os vellos mitos da sociedade occidental, reescribindo xéneros esquecidos, como a épica, e privilexiando as modernas utopías e distopías, pois “É um gênero novo, embora se lhe possam encontrar antepassados ilustres. Cruza a literatura fantástica com o policial, nasceu sem grandes pretensões e nem todos se deram conta do seu lugar oscilante” (Almeida, 1991: 8). Por outra parte tamén se refire á súa marxinalidade xenolóxica, dado que:

Em Portugal, a ficção científica parece ter sido, antes de mais, um conjunto de colecções que criaram um público que tudo lê e uma crítica especializada que periodicamente lamenta a ausência de critério na escolha ou a deficiência de algumas traduções. Parece ser mais um fenómeno de ‘bolso’ do que de edições especializadas, salvo honrosas excepções. No entanto, a ficção científica, em Portugal, é um gênero lido (Almeida, 1991: 8).

Entre os síntomas que nos inicios da década se consideran esperanzadores salienta a aparición de novos autores portugueses, moitos deles ligados á Editorial Caminho, e a existencia dunha revista que publicou regularmente ficción científica, a *Omnia*, aspectos que animan a vaticinar que “O futuro parece mais risonho do que o pasado, embora este nos revele autores desconhecidos e obras esquecidas” (Almeida, 1991: 8). Porén, tanto a colección coma o apoio da Editorial Caminho a esta produción practicamente desapareceu co inicio do novo século, ao que se engadiu a falta de novas cabeceiras que renovaran institucionalmente o labor que se viña desenvolvendo desde mediados da década anterior, propiciando que finalmente as coleccións quedaran reducidas a dúas e que fora cada vez máis escasa a presenza desta produción en revistas e fanzines.

O resultado da década, desde un punto de vista cuantitativo é moi escaso, lonxe das expectativas creadas, pois segundo Álvaro de Sousa Holstein (2006):

Infelizmente a realidade foi bem outra. O número de obras publicadas: 8 romances, contando [...] *Terrarium* de Luís Filipe Silva e João Manuel Barreiros e *Sonata de Cristal* de António de Macedo, 24 contos, 1 antologia, a reedição da *Bibliografia da Ficção Científica e Fantasia Portuguesa*, já não em edição de autores, e da primeira co-autoria entre um autor português e um autor brasileira (sic) na realização do *Catálogo de Ficção Científica em Língua Portuguesa, 1921-1993*, editado no Brasil, mostra-nos, apesar de tudo, uma realidade bastante aquém das esperanças surgidas na década passada¹⁸³.

Como veremos, a medida que se ía achegando o ano 2000 o ritmo da produción foi baixando, malia o progresivo aumento de actividades divulgativas que se levaron a cabo, como o “Encontro sobre Mundos Alternativos” (1992), organizado pola Fundación das Casas de Fronteira e Alorna, que deu como resultado a publicación dun volume de actas co mesmo título, no que se recollen os traballos presentados e que favoreceu a posta en común de moitos dos estudiosos interesados na ficción científica; o “Encontro de Ficção Científica” (1995), de Aveiro; e “Na Periféria do Imperio Porto/Cascais. Encontros de Ficção Científica” (1996), que foron apoiados pola Câmara Municipal e desde a segunda edición a organización correu a cargo da asociación Simetria¹⁸⁴, fundada por iniciativa do escritor e crítico João Barreiros, que aglutinou a unha boa

¹⁸³ En <<http://www.geocities.com/Heartland/Hills/1008/fc/aholstein1.htm?200621>> (consultada o 5/10/2009).

¹⁸⁴ Pódese consultar toda a información sobre esta asociación en <www.simetria.org> (consultada o 13/09/2009).

parte dos colectivos que proliferaban no *fandom*. Malia marcarse como obxectivo erradicar a pasividade que imperaba en Portugal, os resultado foron moi discretos e moitos máis os problemas que atravesou a organización, marcada pola falta de apoios e unha actividade practicamente nula, que coincidiu tamén coa cada vez maior decadencia da ficción científica portuguesa, o que a situou en niveis da década anterior. De feito, no inicio do século os Encontros comezaron a ter problemas graves e en 2005 levouse a cabo o proxecto IberCon, que consistiu en celebrar de forma conxunta a “Convención Hispana de Fantasía y Ciencia Ficción” (“HispaCon”, que celebraba a súa XXIII edición) e os “Encontros de Ficção Científica e Fantástico de Portugal” (na súa VII edición), fundíndose na primeira xuntanza ibérica do xénero fantástico: “IberCon”. O diálogo ibérico non estivo exento de dificultades e a súa celebración na cidade galega de Vigo quedou empañada polos atrancos da organización, tanto pola falta de apoios económicos, coma polo feito de que as datas elixidas coincidiron coas de celebración do “Forum Fantástico” de Lisboa, tensionando o ambiente e a relación entre ambas as asociacións organizadoras, a Simetria e a Épica.

O “Forum Fantástico” foi unha das iniciativas que xurdiron no primeiro lustro do século XXI, un encontro internacional celebrado anualmente desde novembro de 2005, no que se atende a ficción científica en todas as súas expresións: literatura, cinema, banda deseñada, etc. Organizado por Rogério Ribeiro, Safaa Dib e a Épica “Associação Portuguesa do Fantástico nas Artes”, contou co apoio de institucións como a Fundação Calouste Gulbenkian, o British Council e varias facultades e editoriais portuguesas, ademais de convidar regularmente autores de prestixio a nivel mundial. Malia o éxito das convocatorias celebradas desde o ano 2005, na edición de 2009 tivo que suspenderse porque, segundo anunciou a organización na páxina web oficial do evento <<http://forumfantastico.wordpress.com/>>¹⁸⁵, os responsábeis están “desgastados depois de cinco anos a organizarem consecutivamente um evento com o peso e a responsabilidade do Fórum” e por careceren de apoios institucionais, tanto de carácter económico, coma de infraestruturas, segundo apuntan polo agravamento da crise económica, que carrexou a desaparición de todos os apoios cos que viñan contando nas catro edicións anteriores.

Obsérvase, polo tanto, que desde o punto de vista da divulgación e promoción da ficción científica portuguesa as accións se articulan ao redor destas dúas asociacións, a

¹⁸⁵ Tamén se anuncia no blog da asociación organizadora, a Épica <<http://epicapt.wordpress.com/>>.

Simetria, moi activa, como veremos máis adiante, durante a segunda parte da década dos noventa, e a Épica, que xurdiu en 2004 e levou a cabo un labor máis centrado na visibilización¹⁸⁶ da ficción científica no exterior. O xerme desta asociación foi o “1º Encontro Literario de Fantasía e Ficção Científica”, celebrado na Facultade de Letras da Universidade de Lisboa entre os días 3 e 7 de maio de 2004, no que se reuniron creadores, editores, fans, críticos e académicos. A necesidade de continuar con este evento e consolidalo deu paso á creación da asociación, que decidiu celebrar o segundo Encontro baixo o nome de “Forum Fantástico”. Entre os obxectivos do colectivo, formado por un grupo heteroxéneo de persoas, figuran a promoción do fantástico en todas as súas vertentes temáticas e soportes, incentivar a escrita, a discusión, a crítica e promoción de obras, tanto a través de iniciativas propias coma alleas. Desde a súa fundación mantivo tamén un blog <<http://epicapt.wordpress.com/>> no que se ofreceron novas de interese con regularidade até setembro de 2008, momento no que deixou de actualizarse e só en xullo de 2009 se engade a información relativa á suspensión do “Forum Fantástico”.

Outros eventos que acolleron a ficción científica foi o “Festival Internacional Amadora BD” (FIBDA), que se celebrou durante estes anos e que na edición de 2008 tivo como temática central “A Tecnologia e a Ficção Científica”; e o festival de cinema “Fantasporto”, que seguiu celebrándose cada vez con máis prestixio, como xa vimos.

Malia o traballo destes colectivos o retroceso na produción de ficción científica durante a década dos noventa e primeiros anos do século XXI é constatábel e téñense barallado múltiples causas para explicalo, desde a contaminación da ficción científica co fantástico, a desaparición das revistas que acollían unha boa parte da produción, o descenso da calidade dos produtos dos autores que se aglutinaron ao redor da asociación

¹⁸⁶ Entre as noticias que inclúen no seu blog destacan que desde 2004 a ficción científica portuguesa conta cunha entrada no Historical Dictionary of Science Fiction Literature (2004), de Brian Stableford, “Portuguese Science Fiction”, feito que non saben se atribuír a un cambio de tendencia na percepción exterior desta produción ou resultado dos contactos que mantivo o autor con membros deste colectivo en 1998. A ficción científica portuguesa é definida como: “Portuguese fantastic literature made little use of sf motifs until U.S. imports provided models in the wake of World War II, although Melo de Matos has published a vision of Lisboa no Ano 2000 (Lisbon in the Year 2000) in 1906. Such remnants were gathered together into a patchwork history in the magazine Omnia (1988-1991) by Alvaro de Sousa Holstein and José Manuel Moraes, who published a definitive Bibliografia da Ficção Científica e Fantasía Portuguesa (1993). New writers promoted in the magazine included João Barreiros and Daniel Tércio, both of whom were represented, along with Luis Filipe Silva – Barreiros’s collaborator on the epic novel Terrarium (1996) – António de Macedo and Maria de Menezes, in Non-Events on the Edge of the Empire (1996), the first of three bilingual anthologies published in association with ‘Encounters’ held in Cascais from 1996-2001. Simetria, the Portuguese Science Fiction and Fantasy Association, organized the later ones. The other anthologies in the series are Side-Effects (1997) and Frontiers (1998); the latter features a succinct history of ‘SF in Portugal’ by Teresa Sousa de Almeida”.

Simetria¹⁸⁷ e o feito de que produtos que viron a luz en editoras que se arriscaron esporadicamente apenas provocaron impacto na ficción científica portuguesa, tanto polas tiraxes reducidas coma pola mala distribución ou a súa edición fóra de coleccións, feito este último que non favoreceu a identificación dos produtos por parte dos lectores interesados.

As causas desta situación son moito máis diversas e segundo a perspectiva crítica adoptada na análise incídese máis nunhas ca noutras. Neste sentido é interesante observar como a crítica se ten detido moito na recepción desta produción, na que detecta singularidades, pois “o lector de ficção científica nem sempre coincide com o lector de literatura portuguesa e ainda menos como a crítica” (Almeida, 1991: 8), dado que se observa unha vontade premeditada de distanciamento da literatura oficial, na que se “revela a inocência de uma descoberta e de uma aprendizagem, acabando por apresentar uma nova consciência nacional” sen mesianismos nen traxedias, simplemente “a naturalidade de estar aqui” (Almeida, 1991: 9). Porén para Valverde Juncal (2005: 3) o problema fundamental da ficción científica portuguesa é a falta dun lectorado que demande esta literatura, o que provocou a sucesiva desaparición das coleccións máis relevantes e que cada vez fose maior a desidia na organización de encontros de divulgación, que tampouco se consolidaron nin aumentaron. Pola súa parte, Álvaro de Sousa Holstein (2006) considera que o problema é a falta de produción, pois entende que se esta literatura en Portugal “enferma de alguma coisa é sem dúvida da falta de publicação, porque quanto ao resto ela é tal como a ficção científica europeia”, aínda que nalgúns casos a gran complexidade dos títulos editados dificulta a accesibilidade dun sector amplo de potencial lectorado, ao que considera que non divirte, coincidindo así en parte con Valverde. Outra das causas sinaladas é a invisibilidade da ficción científica portuguesa, como apunta David Soares (2008: 21), quen atribúe esta situación á falta dunha crítica divulgativa que dea a coñecer os produtos ao público, ao afirmar que:

A Ficção Científica, infelizmente, é o género que menos marca presença nas nossas livrarias, tanto na produção original como nas traduções de livros estrangeiros. Todavia o problema não é tanto a falta de edições relacionadas com o Fantástico, mas a falta de um verdadeiro discurso crítico que pense sobre os livros e os apresente aos leitores.

¹⁸⁷ Unha crítica que se constata na recepción crítica ás antoloxías que nos últimos anos da década dos noventa editou esta asociación.

Cun enfoque moito máis amplo e integrador sitúase Jorge Candeias (2001), quen sinala como principal dificultade da ficción científica no ámbito lusófono a falta de profesionalización de todos os axentes involucrados no proceso de produción, mediación e mesmo recepción. Aponlle aos creadores ser pouco esixentes consigo mesmos e ofrecer obras de pouca calidade, tanto lingüística coma estilisticamente; aos editores publicar mal as obras, tanto polo baixo nivel das traducións, coma dos traballos orixinais, por non facer estudos de mercado, por editar as obras de amigos e coñecidos (“aquele gajo é meu amigo”) e pola falta de difusión (“não divulgam, não fazem marketing”); aos libeiros, por descoñecer as obras que teñen á venda e non saber recomendar posíbeis títulos de interese aos clientes; ás asociacións, “que parecen ficar satisfeitas com o simples facto de existirem e de fazerem uns encontrozinhos ‘da malta’”; á crítica, por non existir e, cando aparece, é “sabotada pelos egos artificialmente inflados dos autores, acostumados que estão a ser aplaudida qualquer porcariazinha que façam”; e, finalmente, aos lectores, que:

se remetem com demasiada frequência ao comodismo do já conhecido, procuram sempre mais e mais da mesma coisa, relutam em arriscar coisas novas ou, pelo contrario, consomem tudo igualmente, sem criterio, do bom ou do mau ou do péssimo ou do horroroso (Candeias, 2001).

Por iso, malia a percepción no inicio da década de que estaban creadas as condicións para institucionalizar un grupo de lectores e produtores de ficción científica, a semellanza do que xa acontecía noutros países (Candeias, 2002a), isto non ocorreu, senón que incluso a pouca crítica divulgativa que existía foi perdendo espazo nos xornais e revistas que se viñan editando desde a década dos anos oitenta. A falta deste tipo de plataformas fundamentais para a divulgación (revistas, suplementos e *fanzines*) foi unha das eivas que se mantivo na ficción científica, pois estas institucións teñen unha grande importancia para a difusión do xénero a través da produción de textos curtos, porque “a existência de um mercado de ficção curta é um pré-requisito para que apareçam livros com alguma qualidade” (Candeias, 2002a: 64).

Entre as revistas que se editaron durante estes anos é de salientar a continuidade de *Omnia*, que publicou catro números no ano 1991, e a publicación de *Paradoxo. Revista Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico*, que en 1998 coñeceu a primeira serie, con tres números (0, 1 e 2) e a partir do outono de 1999 iniciou a segunda serie ligada á asociación Simetria e dirixida por Daniel Tércio, na que publicou outros catro

números até o verán de 2000. Outras revistas que deron cabida ás producións de autores portugueses foron *Célula Cinzenta* ou *Vértice*, pero tamén a brasileira *Sci-Fi News Contos*, unha revista mensual que se comezou a publicar en setembro de 1997. Outras iniciativas esporádicas foron a da revista *Linhas Cruzadas*, que publicou unha colectánea de contos baixo o título d’*Uma Antologia de Contos PT* (2000), na que se incluíron textos de Miguel Vale de Almeida, João Barreiros e Daniel Tercio, entre outros.

A continuidade destas cabeceiras da década dos noventa viuse apoiada, e en moitos casos substituída, pola aparición de publicacións periódicas que botaron a andar nos primeiros anos do século XXI, como *Dragão Quântico*, dedicada á ficción científica, a ciencia, a fantasía e o horror, que apareceu en febreiro de 2002, editada por Rogério Ribeiro e logrou publicar cinco números, o último en febreiro de 2005, ano no que xurdiu con algúns elementos de continuidade *Bang! Literatura de Aventura e Fantástico*, que tirou do prelo o número 0 en novembro de 2005, no marco do “Fórum Fantástico”. Editada por Saída de Emergência, foi dirixida tamén por Rogério Ribeiro, editor de *Dragão Quântico*, e Luís Corte Real. A súa publicación en formato papel mantívose durante as tres primeiras entregas (n.º 0, Novembro/2005; n.º1, Abril/2006; n.º2, Outubro/2006), pero a partir do número 3 pasou a contar só con versión electrónica, dado que non conseguiu cubrir custos, non atopou suficientes canles de distribución, nin a resposta necesaria por parte do público lector, como explica no editorial do terceiro número un dos seus directores, Luís Corte Real:

chegámos à conclusão que era trabalho a mais para colocar apenas 250 revistas nas livrarias. Revistas essas que se vendiam a 3.90€ cada (caras, portanto) e que mesmo assim não se conseguiam pagar (prejuízo, portanto). Para piorar as coisas, os livreiros ganhavam uma margem tão desinteressante que usavam as *Bang!* para amparar a perna mais curta do balcão ou ferrar o fundo da gaiola do pardal (Real, 2007: 3).

A decisión do equipo editorial foi entón abandonar a edición en papel e converter a publicación nunha revista electrónica en PDF con millares de *downloads*, máis contidos e totalmente gratuíta. Deste modo, editou sete números, o último en 2008, cos que logrou responder aos seus obxectivos de partida: “levar a literatura fantástica ao maior número posíbel de persoas, presentar autores contornáveis do género, dar voz aos autores portugueses mais consagrados... e, em última instância, dar a conhecer novas vozes nacionais dentro do género” (Real, 2007: 3). Prestou especial atención á

reprodución de contos de autores portugueses, pero tamén acolleu amplamente críticas a obras escritas orixinariamente nesta lingua, así como entrevistas e ensaios breves. Dado o número de visitas que recibiu na rede, o equipo editorial decidiu volver tentar a súa edición en papel, que se recuperou a partir do número 7, de xaneiro de 2009.

Coa popularización da Internet, das revistas electrónicas e de importantes portais, abríronse vías de publicación antes impensábeis. Estas potencialidades dos primeiros anos do século XXI, unidas ao feito de que houbo iniciativas persoais de publicación, editoras pequenas e independentes, fixo que xurdise un fluxo de autores e ficcións descoñecidos até entón, cuxa principal eiva é o descoñecemento da produción e creadores anteriores. É de salientar como pioneira no emprego da Internet o portal “Contos portugueses de arrepiar”, que desde mediados dos anos noventa acolleu contos, viñetas e incluso algúns poemas de terror, fantásticos e ficción científica, no que participaron tanto creadores consagrados coma afeccionados, unha iniciativa que foi imitada posteriormente polo suplemento “*DN-Jovem*”¹⁸⁸. Estas propostas pioneiras avanzaron unha tendencia que se acentuou cara a finais da década, na que boa parte da produción foi buscando asento na rede, á que se trasladaron moitas das iniciativas que se tiñan tentado poñer en marcha a través de edicións en papel. Esta dinámica condicionou fondamente o proceso de recepción e difusión desta literatura, que se volveu de carácter máis efémero, restrinxido aos afeccionados, de menor visibilidade e, polo tanto, marxinalizada, ao se situar nas beiras do sistema literario.

Algunhas das páxinas e portais de referencia foron iniciativa de creadores recoñecidos, que se converteron en “internautas activistas” da ficción científica, como foi o caso de Luís Filipe Silva, autor moi galardoado, que vén mantendo nos últimos anos unha intensa actividade na rede, onde dirixe a revista electrónica *Eventos*, a cal en 2003 pasou a denominarse *Tecnofantasia* <www.tecnofantasia.com>, un portal que acolle noticias, artigos críticos, un blog e novidades doutras literaturas.

Como elemento complementario ao anterior xurdiu *Ficção Científica e Fantástico em Portugal* <<http://ficcao.com.pt/enciclopedia/index.php>>, enciclopedia en liña, coordinada e dirixida por Jorge Candeias, que a través dunha constante actualización ofrece unha páxina dinámica, con información sobre os premios literarios,

¹⁸⁸ Creado o 24 de maio de 1983 como suplemento do *Diário de Notícias*, que mantivo unha edición regular en papel até o 28 de maio de 1996, unha traxectoria de once anos na que publicou cerca de mil traballos. Na Internet comezou o 18 de xullo de 1996 e desde ese momento editase semanalmente, os martes, ademais de manter unha páxina no xornal que se publica os sábados. <<http://dn.sapo.pt/dnjovent/imagens/somosdnj.htm>>.

páxinas de autores lusófonos, páxinas sobre as publicacións e mesmo sobre as traducións que se levan a cabo, priorizando esta mesma orde sinalada.

Este transvase do papel á rede non foi doado para as iniciativas pioneiras na rede, que tiveron que superar moitas dificultades, dado que entre finais da década dos noventa e os primeiros anos do século XXI non foi posíbel asentar as revistas *on-line*, tanto polas dificultades técnicas coma pola falta dun público afeito a empregar estes novos medios de comunicación. Neste sentido resulta moi esclarecedor e sintomático da problemática á que se enfrontaron estas iniciativas o balance que Jorge Candeias fixo o 29 de decembro de 2003 sobre os dous anos e medio de traxectoria da revista dixital *E-nigma*. Candeias (2003m) percibe que a situación é delicada, porque a premisa coa que naceu a revista segue plenamente vixente: a “ficção científica portuguesa está moribunda”. Para remediar esta situación os responsábeis desta cabeceira querían:

agitar as águas, facer ondas, provocar reacções. Quisemos com ela atirar a tal pedra para o charco adormecido de um género que tem no questionamento de tudo a sua principal força e que entre nós simplesmente não estava a utilizá-la (Candeias, 2003m)¹⁸⁹.

Valóranse os esforzos investidos, a colaboración recibida e a boa acollida, aínda que sobresaie o peso dos problemas, principalmente de carácter económico, por tratarse dunha iniciativa unipersoal, aspecto que se pode facer extensivo á propia ficción científica portuguesa. Neste senso lembra que mesmo as iniciativas profesionais en Portugal están ligadas a persoas como Rogério Ribeiro con cabeceiras como *Dragão Quântico* e *Bang!*, Belmiro Guimarães coa colección “Caminho. Ficção científica”, Eurico da Fonseca con “Argonauta” ou João Barreiros coa “Limites”. Unha precariedade, debida á “carolice ou voluntarismo”, a que non permite proxectos a longo prazo, posto que “as persoas morrem, ou fartam-se, ou zangam-se, ou precisam de gastar o seu tempo a ganhar a vida” (Candeias, 2003m).

As dificultades marcaron tamén a aparición e desaparición de numerosos portais e páxinas, iniciativas coas que se incentivou a creación e difusión, convocando premios de diferentes modalidades narrativas como contos, relatos, microrrelatos, etc. Entre estas páxinas atopábase *Notícias da Ficção Científica e do Fantástico* <<http://ficcao.online.pt>>, dirixida por Jorge Candeias, que en outubro de 2007 deu paso a un blog <<http://ficcao.com.pt/wordpress/>>; páxinas como a aloxada en

¹⁸⁹ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/atlantico2margens.html>> (consultada o 21/05/2010).

<<http://fly.to/ficcao>>, que tamén desapareceron e que no seu momento ofreceron abundosa información sobre esta modalidade en Portugal. É o caso tamén da revista electrónica *Eventos*, que durante o ano 1998 e 1999 tirou a primeira serie de oito números, que malia a irregularidade, continuou publicándose con máis folgos no ano 2000, no que despois de retomar a actividade cunha segunda serie tirou quince números (concentrados fundamentalmente nos meses de marzo e abril), até que desapareceu en xaneiro de 2001. Do mesmo modo, os blogs multiplicáronse e foron unha fonte importante de información, como o de Manuel José Trindade Loureiro, que baixo o título de *Manojas*, ofrece desde o ano 2007 abundosa información sobre o fantástico e a ficción científica¹⁹⁰.

Entre todas as iniciativas é de salientar desde o punto de vista da crítica a revista *E-nigma. Revista Electrónica de Ficção Científica e Fantástico* <<http://e-nigma.com.pt/>>, dirixida por Jorge Candeias, na que se ofrecen artigos, críticas de obras, ficcións e tamén unha serie de antoloxías electrónicas, con vontade de ser publicadas posteriormente en formato papel, como *O Planeta das Traseiras*, unha antoloxía de contos sobre Marte, na que se inclúen os textos de Jorge Candeias, “O Caso Subuel Mantil” e “No Vento Frío de Tharsis”; e de João Ventura, “Crónica Marciana ou a Explicação da Guerra”. É sen dúbida a páxina na que máis material crítico se reúne, tanto de autores portugueses coma brasileiros, e sobre obras destes ámbitos ou traducidas a ambas variantes lingüísticas. Non obstante, a grande actividade desenvolvida e o avultado material reunido quedou parado no ano 2007, sen engadir información posterior ao mes de xullo, aínda que a colaboración de *E-nigma* e *Tecnofantasia* deu como resultado a publicación da antoloxía *Por Universos Nunca Dantes Navegados* (2007), na que nos pararemos máis adiante.

Canto aos fanzines foron sucedéndose multitude de iniciativas que non chegaron a callar, caracterizándose todas elas pola escasa duración, como por exemplo *Hyperdrivezine*, que publicou tres números en 2004 e desapareceu.

No que respecta á edición en papel, o panorama desolador dos últimos anos da década dos noventa acentuouse no inicio de século coa desaparición en 2001 da colección e o premio da Editorial Caminho, a redución de títulos e tiraxes da colección “Argonauta”, que nos anos sesenta editaba tiraxes de vinte mil exemplares e nestes anos

¹⁹⁰ É de especial interese a exhaustiva “Cronologia do Fantástico, da Ficção Científica e Géneros afins, na Literatura Portuguesa” en <http://o-manojas.blogspot.com/2007/07/manuel-jos-trindade-loureiro-cronologia_06.html> (consultada o 14/09/2009), na que a información aparece organizada cronoloxicamente a modo de repertorio bibliográfico.

estaba limitada a cinco mil, até desaparecer definitivamente en 2007; a desaparición tamén da colección “Livros de Bolso. Serie Ficção Científica” da Europa-América que deixou de editar novidades en 1998, mentres que a outra colección desta mesma editora, a “Nébula”, foi aminorando o seu ritmo de edición.

Entre as iniciativas que botaron a andar nestes anos cabe sinalar a colección “Viajantes no tempo”, da Editorial Presença, que se inaugurou en 2002, aínda que debido ás baixas vendas pechou no inicio de 2010; a aparición en 2005 da editorial Saída de Emergência, que mantén iniciativas como a organización de antoloxías¹⁹¹, a publicación da revista *Bang!* e o premio homónimo, un certame anual co que se pretende divulgar obras portuguesas de literatura fantástica, entre elas a ficción científica; a editorial Livros de Areia <<http://www.livrosdeareia.com/>>, que tamén comezou a publicar en 2005 e que aínda que non conta cunha colección específica, ten dado ao prelo algunhas obras de ficción científica, como veremos máis adiante; e, por último, o inicio do catálogo en 2006 de Edições Chimpanzé Intelectual <<http://www.chimpanzeintelectual.com/>>, que conta cunha colección específica para a fantasía.

Estas editoras, xunto con iniciativas moi ligadas aos colectivos que manteñen os portais e páxinas web, son as que están a dinamizar o mercado da ficción científica na primeira década do século XXI. A elas uniuse no inicio do ano 2010 a colección “Mir”, da Antagonista Editora, que acolle especificamente obras de ficción científica e do terror fantástico, cuxa primeira entrega foi unha tradución de Mary Rosenblun. Segundo se anuncia na propia páxina desta editora <<http://mirfantastico.blogspot.com/>> o obxectivo do proxecto é responder á nostalxia dalgúns entusiastas desta literatura que “recordam aínda a abundancia de títulos e colecções existentes no mercado portugués há não muito mais de uma década”. Tamén manifestan abertamente a súa intención de “apostar na ficção nacional e de língua portuguesa”, porque aseguran que están convencidos de que “tanto em Portugal quanto no espaço lusófono existem, com toda a certeza, autores de alto nível”. Parécenos moi significativa a concepción deste “espaço lusófono”, no que se inclúe tamén Galicia.

En certo modo, estas pequenas empresas tentan cubrir o baleiro deixado polas grandes apostas editoriais que, como vimos, foron pechando as súas coleccións. É de

¹⁹¹ Entre elas a organizada por Luís Filipe Silva, que estaba anunciada para o ano 2009, adiada para meses sucesivos e posteriormente para o ano 2010, cambios que tamén se observan no nome, nunhas ocasións anunciado como *Os Anos de Ouro da Pulp Fiction Portuguesa* e tamén como *Pulp Fiction à Portuguesa*.

salientar que, dada a debilidade coa que comezan os proxectos, se prioriza o formato de peto e se lles dá acollida a autores internacionais, que se van intercalando con creadores lusófonos, ademais das propostas antolóxicas, que como veremos foron moi numerosas nesta etapa, probablemente pola falta de revistas e fanzines nos que dar a coñecer os contos e relatos dos creadores en activo, chegando ao formato papel en moitos casos despois de ter visto a luz na rede, aínda que as tiradas son realmente reducidas, nalgúns casos por debaixo dos trescentos exemplares.

Ademais da aposta pola edición de novos títulos, moitas destas asociacións e editoras lanzaron tamén concursos literarios cos que estimular a creación, como foi o caso do Prémio Simetria de Conto, convocado entre 1997 e 2000, cuxa dotación foi de 150.000 escudos, e no que se galardoaron os traballos de Helena Coelho (“A Profecía da Água”), João Tiago (“Regresso do Super-Homem”), Jorge dos Santos (“O Ovo Laranja”) e Carla Cristina Pereira (“Longa Viagem para Casa”), que se incluíron nas antoloxías correspondentes, con numerosas mencións especiais e recomendacións para a publicación, especialmente no ano 2000, aínda que finalmente a maior parte destes contos quedaron inéditos. Esta mesma asociación convocou tamén entre 1999 e 2001 un concurso de Mini-Contos trimestral, no que os traballos gañadores se publicaron no boletín editado por Simetria, *As Novas do Mês*. Un estreito colaborador da Simetria nos Encontros foi a Câmara Municipal de Cascais, que en 1998 instituíu o Prémio Branquinho da Fonseca de Conto Fantástico cunha dotación de 300.000 escudos, no que se recoñeceu o traballo de José Carlos Costa Joaquim “5V”. Tamén a revista electrónica *Eventos* convocou en 2000 o Primeiro Concurso de Ficção Primavera, no que resultou gañador Eduardo Bettencourt Pinto con “O Habitante das Paredes” e recibiron mencións honrosas Jorge Candeias, José Días Egipto e Ana Vasco, ademais dunha recomendación para publicación a Paulo Pinto Carvalho por “Curiosidade”. Esta iniciativa foi imitada en 2002 por Hiperdrive, que convocou o Concurso Anual Literário Hiperdrive, cuxo tema foi a ficción científica e concretamente a física celeste dos buracos negros, ademais do Concurso Conto do Mês. Neste mesmo ano tamén se convocou o I Concurso de Contos “Dragão Quântico”, no que se diferenciaron dúas categorías: ficción científica e fantasía épica. No primeiro caso o gañador recibiu un exemplar autografado de *Sally*, de Jorge Candeias, que correspondeu a Gabriel Bozano por “@omelhorcontodomundo@”. Uns anos máis tarde, en decembro de 2007 convocouse o Prémio Bang! para Literatura Fantástica, da man da editora Saída de Emergência, cunha dotación de 1.500 €, co que se recoñeceron obras inéditas, cun mínimo de corenta

e cinco mil palabras, fundamentalmente baixo a forma de contos ou novela curta. Na súa primeira edición quedou deserto, por considerar o xurado (composto por David Soares, Luís Filipe Silva, João Seixas e Luís Corte Real) que os traballos presentados non tiñan a calidade requirida.

Aínda que non foi un premio centrado na ficción científica, cabe destacar tamén a convocatoria durante os anos 2004-2006 do Prémio Utopia da Universidade do Porto, un concurso organizado en colaboración co proxecto de investigación “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente” e financiado pola Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Este galardón, baixo o lema de “Uma utopia para o século XXI”, está dirixido ao alumnado de Ensino Básico, Secundario e Superior e nel recoñécense contos orixinais e inéditos, nos que a influencia cinematográfica entre os máis novos produce textos con universos ficcionais moi próximos a distintas correntes da ficción científica.

Por último, cabe sinalar que á par destas iniciativas pensadas para fomentar a creatividade tamén se levaron a cabo outras de carácter selectivo, como a convocatoria en 1999 e 2000 entre os membros da lista de correo electrónico da asociación Simetria para que votaran a mellor obra de ficción científica publicada no ano anterior, por iso se denominou o Prémio da Lista [Ficção Científica], cuxo obxectivo foi divulgar a produción de maior calidade literaria desde o punto de vista dos lectores e afeccionados.

Centrándonos na produción exenta, en xeral durante os primeiros anos da década dos noventa obsérvase unha gran concienciación da necesidade de estimular os creadores pero tamén prestixiar e recoñecer esta literatura. Unha das formas por excelencia de canonización que máis rendemento deu durante estes anos foi a publicación de antoloxías que acolleron tanto autores portugueses coma brasileiros e que buscaron dar a coñecer aqueles creadores de referencia, aínda que non sempre chegaron a ser ben acollidas pola crítica e adoececeron, na maior parte dos casos, dun aparato crítico que amparase a selección e argumentase a escolla, polo que ás veces parecen máis colectáneas circunstanciais do que antoloxías propiamente ditas, como iremos vendo.

Unha das propostas que máis interese espertou foi *O Atlântico tem Duas Margens. Antologia da Novíssima Ficção Científica Portuguesa e Brasileira* (1993), organizada por José Manuel Morais, quen asina unha breve introdución na que explica que a produción de ficción científica en lingua portuguesa conta cun corpus

suficientemente amplo como para facer unha selección, aínda que esta escolma está baseada tanto na produción máis recente portuguesa e brasileira, dous sistemas literarios nos que a ficción científica se asenta en núcleos vertebrados pola revista *Omnia* e a Editorial Caminho no primeiro caso e ao redor do *fandom*, fundamentalmente do Clube de Leitores de Ficção Científica e da súa revista *Somnium*, no segundo. Evoca unha das antoloxías pioneiras publicadas en Portugal, *O Que é a Ficção Científica?* (1959), de Victor Palla, na que os textos seleccionados, como vimos, tentaban responder á cuestión que lle dá título, pero explicita que neste caso prima a heteroxeneidade e multiplicidade de estilos e temáticas, que van desde a “lúcida crueldade” e o humor, pasando pola melancolía, a ferocidade, o fantástico, até as historias máis clásicas de “naves espaciais e tudo” (Morais, 1993: 10).

Os textos e autores antologados son: “Olhos Roxos, Coração de Chuva”, de João de Mancellos, no que, cun estilo moi bradburiano, se narran historias desde o punto de vista dunhas criaturas orixinarias dunha nave espacial; “Quando é Preciso ser Homem”, de Finísia Fideli, que describe como un home moi imaxinativo evita a invasión alienígena ao facerlles crer que os homes son unha especie moito máis poderosa ca eles; “A Verdadeira Invasão dos Marcianos”, de João Barreiros, na que Herbert Goodfellow é un humano moi descontento coa actitude dominante dos alienígenas, que o rexen todo, polo que viaxa ao pasado para mudar as cousas; “A Ética da Traição”, de Gerson-Lodi Ribeiro, unha historia alternativa na que o Brasil está dividido en dúas repúblicas e nunha delas un científico atopa a forma de viaxar no tempo e poder axudarlle ao seu país a gañar a guerra, pero decide por unha cuestión ética non levalo á práctica; “Entardecer”, de Manuel F. S. Patrocínio, unha fantasía heroica ambientada en planetas distantes; “Sonhadora”, de José Luís Calife, que deixa sentir a pegada de Frank Herbert e no que se recrea un universo no que as naves espaciais van de estrela a estrela guiadas polos sonhos de mozas; “Eu, Alienígena”, de Daniel Tércio, no que se narra como un home se descobre a si mesmo como alienígena a través dunha veciña, tamén extraterrestre; “Capacetes Azuis, Verdes e Amarelos”, de Roberto de Souza Causo, un dos escasos contos de temática militar e militarista e con algunha inquietude ecoloxista; “Os *Minino* da Noite”, de José de Barros¹⁹², presenta un futuro distópico no que se narran as peripecias de Ricardo, un asasino de inmigrantes ilegais africanos na área dunha Grande Lisboa; “O Altar dos Nossos Corações”, de Ivanir Calado que, con trazos

¹⁹² Nome literario de João Barreiros.

policiais, se ambienta nun Río de Janeiro dominado por organizacións criminais, que van estendendo os seus tentáculos até os máis altos estamentos do poder; “O Mundo Distante”, de Luís Filipe Silva, que fala do choque de culturas no século XXI, no que o centro de poder está na Corea e o Xapón, mentres Europa é un mundo distante; “A Capilomante”, de José Carlos Neves, no que se describe como unha criada é capaz de ver o futuro nos cabelos perdidos; “Instante Zero”, de João Paulo Cotrim, é un poema no que se tratan elementos propios da ficción científica, demostrando que tamén a poesía é unha forma posíbel para cultivar esta modalidade literaria e sitúase na liña de propostas pioneiras como as de António Gedeão; e “Primeiro Amor”, de José Manuel Morais, un conto subversivo no que se mesturan personaxes femininas, sacerdotes e anxos, con mitos teolóxicos e fogo.

Un volume moi diverso e desigual, que segundo Jorge Candeias (2002i) é un fiel reflexo da ficción científica do ámbito lusófono, na que se demostra que é “um género frágil, com poucos intérpretes de qualidade, o que não impedia o surgimento regular de obras de interesse”¹⁹³, unha obra fundamental na ficción científica lusófona pola calidade dalgúns dos textos antologados, aínda que Candeias considera que “o conjunto não chega a poder ser considerado bom: contém demasiados trabalhos cuja principal qualidade é esquecerem-se depressa” (Candeias, 2002i)¹⁹⁴.

Aínda que o movemento de afeccionados en Portugal nunca foi tan activo coma no Brasil, houbo un grupo de interesados que desde 1996 se organizaron ao redor da asociación Simetria, responsábel da publicación de catro antoloxías estreitamente vinculadas coa celebración dos “Encontros na Periferia do Império”, que se desenvolveron en Cascais. O primeiro volume que editaron leva por título *Inconsequências na Periferia do Império* (1996), unha iniciativa coa que, segundo describe o promotor da idea, João Barreiros (2002), se quixo amosar un panorama da produción portuguesa do momento, pensando tamén nos críticos, autores de renome e editores tanto portugueses coma estranxeiros que acudiron aos Encontros. A idea orixinal foi escribir sobre o que significa “vivir lonxe de...”, a condición de ser periféricos a todo e todos (Barreiros, 2002), pero o resultado non foi o agardado, pois cada un dos autores comprometidos escribiu sobre temáticas diversas, un aspecto que ademais de desvirtuar a unidade da obra, se viu agravado pola mala tradución ao inglés dos contos antologados, entre os que se recollen o do propio organizador, “Uma Noite

¹⁹³ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/quartoplaneta.html>> (consultada o 21/05/2010).

¹⁹⁴ *Ibidem*.

na Periferia do Império”, de João Barreiros; “Terminus Peripherion”, de António de Macedo; “Jihad! Jihad!”, de Maria de Menezes; “Os Azares da Guerra”, de José Manuel Morais; “Clínica de Otorrinolaringologia”, de David Alan Prescott; “A Recordação Imóvel”¹⁹⁵, de Luís Filipe Silva; e “Um Fim-de-Semana de Leituras ao Serviço de Procyon”, de Daniel Tércio.

Un ano despois, en 1997, xa da man da asociación Simetria, publicouse *Efeitos Secundários. Na Periferia do Império*, unha nova antoloxía, coincidindo coa celebración dos “2º Encontros de Ficção Científica”, e coordinada por María Augusta e António de Macedo. É unha antoloxía bilingüe, en portugués e inglés, na que se ofrecen nove contos doutros tantos autores, precedidos dun breve prefacio de Luís Filipe Silva, que xiran ao redor da temática que lles dá título: os efectos secundarios. Os autores antologados son: Maria de Menezes con “Pedagogias Diversificadas”, António de Macedo con “Efeitos de Maré”, David Alan Prescott con “Nihil Sine Causa”, Luís Filipe Silva con “The Rodney King Global Mass Media Artwork”, José Xavier Ezequiel con “Com a Verdade m’Enganas”, João Barreiros con “Noite de Paz”, Joe Haldeman con “A Piloto” (conto traducido ao portugués por João Barreiros), Gerson Lodi-Ribeiro con “Missão Secundária” e Helena Coelho con “A Profecia da Água”.

É un conxunto de marcado carácter heteroxéneo, no que se recrean temáticas que van desde a convivencia en estraños lugares asociados ao ámbito escolar, outros situados en laboratorios e ao redor de aparellos creados por científicos extravagantes, pasando polas viaxes no tempo, as historias espaciais, o emprego de seres clónicos e a vida noutros planetas, até a reflexión sobre o poder dos medios de comunicación de masas, as intrigas policiais e a deconstrución dos mitos da infancia. En canto á forma, ofrécese contos, novelas curtas e relatos, nos que se deixan sentir as influencias das correntes formais e temáticas das “descubertas” e da “exploración do universo” e de autores como Ray Bradbury, fronte a outras máis recentes e innovadoras, como pode ser o “*Ciberpunk*”.

En 1998 o título elixido para a cuarta entrega antolóxica foi *Fronteiras. Na Periferia do Império*, e contou cun breve prefacio de Daniel Tércio, que leva por título “Manifesto na Fronteira” e no que presenta o contido do libro, dando paso a “A Ficção Científica em Portugal. Desenho de um Território”, un artigo crítico-analítico, cun marcado enfoque historiográfico, de Teresa Sousa de Almeida, que na liña do traballo

¹⁹⁵ Texto publicado en *DNA*, n.º 216 (2001), baixo o título de “O Nome dela no Vento”.

editado pola mesma estudiosa uns anos antes na revista *Vértice* (1991), repasa brevemente a historia desta modalidade literaria en Portugal, elemento ben acollido por outros críticos que o ven como un paso importante para a formación e información do potencial lectorado interesado na ficción científica.

Os textos reunidos son dez contos, dous deles traducidos do inglés, que levan por título “Ad Maiorem Dei Gloriam”, de Maria de Menezes, unha historia subversiva na que se critica, a través dunha sociedade futurista, o fanatismo relixioso e mesiánico; “Crimes Patrióticos”, de Gerson Lodi-Ribeiro, un texto no que se reflexiona sobre os nacionalismos, as lealdades e vinganzas, moi ligadas á guerra do Paraguai, na que o Brasil foi derrotado; “A Mulher mais Bela do Mundo”, de Roberto de Sousa Causo, no que se produce o encontro entre dúas especies, a terrestre e unha alienígena, que descubren que padecen os mesmos problemas; “La Cenerentola”¹⁹⁶, de Gwyneth Jones, unha historia con trazos “*Ciberpunk*” e unha forte compoñente sexual, no que se reflexiona sobre os límites éticos ao redor dos avances científicos na rama biolóxica; “Entre Horizontes”, de António de Macedo, tinguida dun forte misticismo, na que se produce o contacto dos habitantes da Terra cunha estraña entidade de Saturno; “Terra de vidro”, de Stephen Baxter, un texto traducido na que se reflexiona sobre os límites da realidade na sociedade da información, mediatizada e manipulada, a través das pescudas dun investigador para descubrir un asasinato; “O Regresso do Súper-Homem”, de João Tiago, gañador do premio Simetria desta edición, un texto moi experimental, no que o autor xoga coa deconstrución da linguaxe e coas referencias a personaxes e historias procedentes da banda deseñada, nunha historia relativamente próxima ao argumento de clásicos como *Frankenstein*, de Mary Shelley; “Por Amor à Prole”, de João Barreiros, un texto intimamente ligado a outras propostas do autor, como “Noite de Paz”, nos que recrea un futuro marcado por unha biosfera enlouquecida e predadora da que os poucos sobreviventes teñen que protexerse. Neste caso, céntrase nos problemas de mutacións nos cultivos agrícolas, cunha gran dose de violencia, até mesmo chegar ao *gore*; “Dr. Pequeno Almoço e o Polyban”, de David Alan Prescott, que entre o absurdo e o divertido, se conta a vida diaria do ditador da República de Lisboa-Loures; e, por último, “Entregue à Bicharada”, de Daniel Tércio, un dos mellores contos do autor (Candeias, 2004), no que se recrea unha cidade distópica, decrepita e case baleira, invadida por bichos, onde os sobreviventes humanos loitan por seguir mantendo o seu

¹⁹⁶ Título orixinal en lingua inglesa, que non foi traducido ao portugués como o resto do texto por petición expresa da propia autora (Candeias, 2004).

modo de vida, sen pasar a fronteira ao mundo virtual, onde todo é posíbel. En xeral, coma nas outras entregas desta Asociación, o resultado é moi desigual, con textos de moita calidade literaria e enfoques novidosos, fronte a outros que adoecen destas características.

En 1999 Simetria editou *Pecar a 7. Na Periferia do Império*, coordinada por Silvana Moreira e António de Macedo, seguindo a liña das anteriores. Os editores refírense no prefacio ao feito de que se está no remate do século, o que interpretan como un cambio de ciclo e explican que os textos seleccionados desenvolven de forma libre a temática dos encontros, a que fai alusión aos pecados capitais, xogando coa fronteira entre ciencia e teoloxía. Explicase tamén que na configuración do volume se lle deixou ao lector o papel de interpretar os textos, sen encargarlles aos autores que se ocuparan de cada un dos pecados, senón que se lles deu liberdade total para achegarse á temática. O resultado son os textos que seguen: “Digno de um Mestre”, de Luís Miguel Sequeira; “Efemérides”, de João Barreiros; “La Cuisine Humaine”, de Norman Spinrad, traducido por Maria de Menezes; “Meu Anjo”, de Daniel Tércio; “No Estômago da Loucura”, de Ricardo Madeira; “O Ovo Laranja”, de Jorge dos Santos; “Pai Querido”, de Gerson-Lodi Ribeiro; “Tarantella”, de David Alan Prescott; “Xochiquetzal”, de Carla Cristina Pereira; “A Condessa Preguiçosa”, de António de Macedo; e “Mefisto”, de Silvana de Menezes.

Por último, en 2000 publicouse *A Viagem. Na Periferia do Império*, coincidindo coa celebración dos “5º Encontros de Ficção Científica e Fantástico”, unha edición bilingüe coordinada por Silvana Moreira e António Macedo, na que se reúnen once textos, neste caso todos escritos orixinalmente en lingua portuguesa. Os textos antologados son: “Os Órgaos de Estaline”, de José Xavier Ezequiel; “Caminhos sen Volta”, de Gerson Lodi-Ribeiro; “Noso Destino”, de Hidemberg Alves da Frota; “O Voo 7810”, de Ricardo Madeira; “Razões de Estado”, de Maria de Menezes; “O Efeito Prado”, de Silvana de Menezes; “Longa Viagem para Casa”, de Carla Cristina Pereira; “Laranji 2500”, de David Alan Prescott; “As Estrelas que tu Quiseres”, de Manuel de Seabra; “Aerofobia”, de Luís Richheimer de Sequeira; e “O Caçador”, de Daniel Tércio. Un volume heteroxéneo, no que conviven textos de diferentes formas e estilos, como novelas curtas, relatos longos e contos, nos que se deixan sentir as pegadas da “*Space Opera*” ou “exploración do universo”, a fantasía científica e do “*Ciberpunk*”, nos que o lector atopa fantasía lírica, sentimentalismo, moito humor, e nos que as temáticas predominantes son as viaxes interplanetarias, a recreación de civilizacións distantes, a

piratería aérea, as conspiracións políticas, o emprego de novas enerxías, etc. Para Jorge Candeias (2005c) trátase da peor das antoloxías editadas pola Simetria, debido a que a gran calidade dalgúns dos textos queda profundamente cuestionada polos demais, de modo que o conxunto se ve prexudicado pola irregularidade dos textos.

En xeral, obsérvase que esta serie de antoloxías están elaboradas para unha efeméride concreta, a celebración destes Encontros internacionais, nos que participan representantes doutros sistemas literarios e aos que se lles quere ofrecer un abano representativo da produción portuguesa, o que lastra o volume por ter que ofrecer os textos en lingua orixinal e tamén en inglés, repetíndose en practicamente todos os volumes os mesmos nomes, o que indica que son poucos os creadores que se dedican asiduamente a esta literatura e tamén os que están vinculados á asociación que a edita, Simetria, responsábel de encargar os textos antologados e elixir a temática sobre a que traballar que, como vimos, non sempre foi respectada.

Anos máis tarde, en 2007 viu a luz tamén unha antoloxía co título de *Por Universos Nunca Dantes Navegados. Antologia da Nova Literatura Fantástica em Língua Portuguesa*, editada por **Luís Filipe Silva** e que foi resultado da colaboración entre *E-nigma* e *Tecnofantasia*, como vimos. Esta proposta seguiu o camiño iniciado en 1993 por José Manuel Morais en *O Atlántico Tem Duas Margens*, cuxa complementariedade se plasma nas características que as definen, pois acollen só autores portugueses ou brasileiros, sen repetirse en ningún caso en ambas as entregas. Entre as diferenzas, salienta o feito de que a primeira priorizaba a temática do futuro e de nacionalidades, mentres que neste caso se abriu a calquera tema encadrábel no fantástico e orientouse cara ao relato longo, en lugar do conto, ampliando os textos e favorecendo unha maior complexidade das tramas.

Os textos seleccionados e organizados por Jorge Candeias e Luís Filipe Silva están precedidos por unha introdución, na que o segundo fai un repaso pola historia da ficción científica portuguesa baixo o título de “O Estranho Caso da Prospectória Amnésica”, que xa fomos comentando, e explica a xénese deste proxecto, unha antoloxía concibida de modo diferente a outros precedentes, como as publicadas pola asociación Simetria, ao terse priorizado a liberdade e abertura a calquera tipo de proposta encadrábel no fantástico. Explícase que a resposta a esta convocatoria foi entusiástica e que recibiron en poucos meses setenta textos, dos cales foron seleccionados catorce, atendendo a criterios de calidade, diversidade temática e de nacionalidades, para un equilibrio global do volume. Os textos antologados son os que

seguen: “Resíduos Sólidos Urbanos”, de João Ventura; “Oberon”, de Wolmyr Alcantara (Espírito Santo, Brasil, 1978); “Fome de Pássaro”, de Yves Robert (Lisboa, 1967); “Para Tudo se Acabar na Quarta Feira”, de Octávio Aragão (Rio de Janeiro, 1964); “Littleton”, de Jorge Candeias; “Digital Éden”, de Gabriel Boz (Rio de Janeiro); “O Pico de Hubert”, de Telmo Marçal; “Disse a Profetisa”, de Carlos Orsi; “Assassinos de Sobreiros”, de João Ventura; “A Irmandade”, de Carlos Patati; “O Neboeiro que Desvendou Realidades”, de Sofia Vilarigues; “Ponte Frágil Sobre o Nada”, de Maria Helena Bandeira; “Deus das Gaivotas”, de Antonio&Jorge Candeias; e “Xochiquetzal em Cuzco. Uma Princesa Asteca no Reino dos Incas”, de Carla Cristina Pereira.

Tamén en 2007 viu a luz *Ficções Científicas&Fantásticas*, editada por **Miguel Neto** e publicada polas Edições Chimpaze Intelectual, na que se recollen nove contos de creadores portugueses, con títulos como: “O Trono e o Domínio”, de Luísa Costa Gomes; “As Fantásticas Aventuras de Luís Mendonça”, de Manuel João Vieira; “Páginas arrancadas à Historia”, de Rui Zink; “O Holocausto e o Testamento de Laura Carvalho”, de David Soares; “Uma Noite na Periferia do Império”, de João Barreiros; “A Vida da Minha História”, de Luís Filipe Silva; e “Na Pele do Talhante”, de Miguel Neto. Textos nos que as temáticas van desde as viaxes no tempo, pasando por situacións anormais, o recurso ao plano do onírico e das referencias ao cinematográfico. A difusión desta entrega foi maior da que experimentaron outros títulos deste momento, dado que saíu publicada co xornal *Público*, que promoveu a obra presentándoa como “ideal para quem quer experimentar os verdadeiros limites da imaginação na literatura em Língua portuguesa”.

Unha das últimas propostas de carácter antolóxico foi a editada en 2008 por **Octávio de Santos**, cuxa temática é a historia alternativa e leva por título *A República Nunca Existiu!*¹⁹⁷. Segundo explica o propio Santos nunha entrevista á revista *Bang!* (2008), a idea de publicar esta selección xurdiu a raíz dunha serie de lecturas, conferencias sobre a temática e, sobre todo, da necesidade de que existan máis narrativas deste tipo na literatura portuguesa, así como a súa idoneidade ao coincidir coa celebración da efeméride do centenario do “Regicídio”, un feito que marcou a historia do país e que se ficcionaliza desde o punto de vista da súa inexistencia. Como consta na introdución do antólogo, os creadores reunidos no volume son persoas ás que el coñece ou das que leu textos que lle interesaron, ademais de que entre elas hai unha serie de

¹⁹⁷ Parte dos textos antologados (páxinas 1-64) atópanse a disposición dos interesados no enderezo <http://www.saidadeemergencia.com/uploads/books/samples/rsk_RepblicaNuncaExistiu.pdf>.

relacións que especifica, como o ter publicado na mesma colección, formar parte do mesmo faladoiro ou ter participado en actividades conxuntas. Por outra parte, as liñas mestras nas que se vertebra o proxecto son dúas: o Regicidio do 1 de febreiro de 1908 non aconteceu e a República non se instaurou en Portugal en 1910, feitos históricos que dan paso a un Portugal diferente do que existe actualmente. Entre os catorce autores que asinan as historias alternativas figuran: Luísa Marques da Silva, María de Menezes, Sérgio Sousa-Rodrigues, Alexandre Vieira, Bruno Martins Soares, Luís Bettencourt Moniz, João Aguiar, Luís Rechheimer de Sequeira, Miguel Real e Gerson Lodi-Ribeiro, entre outros.

De situarse na produción individual, durante a década dos noventa e os primeiros anos do século XXI foi escasa, pero iso non impediu que viran a luz obras de gran calidade que recibiron os parabéns unánimes da crítica, como *O Futuro à Janela* (1991), de **Luís Filipe Silva** (Lisboa, 1970), colectánea de once contos e un poema que en 1991 gañou o Prémio Caminho de Ficção Científica. Estes textos presentan unha ficción científica que renova estilo e temas da produción anterior, intención explicitada polo propio autor no breve ensaio que abre o volume e no que desenvolve as liñas fundamentais da súa concepción do conto. Este paratexto prefacial sêrvelle para adiantar elementos estruturais e temáticos dos textos que configuran o volume e que veñen responder á concepción autorial descrita, na que prima a liberdade de rexistros propia desta forma literaria. Xa desde o propio título da obra, o cal adquire un marcado carácter temático, Luís Filipe Silva reflexiona sobre as posibilidades que, como creador, lle ofrece a forma breve e concibe o conto como “janelas” polas que espreitar a ficción científica, unha forma narrativa que considera que se adecúa perfectamente ás necesidades desta modalidade literaria, dado que permite a experimentación de novos estilos e a construción de mensaxes ou ideas centrais por veces incomprensíbeis ou absurdas e provocadoras (Valverde Juncal, 2005: 4).

Os textos reunidos n’*O Futuro à Janela* son tanto inéditos coma publicados no “*DN Jovem*”, que para Jorge Candeias (2002d) marcaron “o início de uma nova ficção científica portuguesa, já de certo modo antecipada pelo vencedor anterior do premio: *A Espinha Dorsal da Memória*, de Bráulio Tavares”¹⁹⁸. Os contos levan por título “Dois Estranhos, um Encontro”, “Embaixadores de Boa Vontade, ou Contacto!”, “Os Poetas

¹⁹⁸ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/futurojanela.html>> (consultada o 21/05/2010).

da Rua”, “La Nausée II”, “O Fernando Pessoa Electrónico”, “Pequenos prazeres inconfessáveis”, “O Jogo do Gato e do Rato”, “Série Convergente”, “Também há Natal em Ganimedes”, “A Última Tarde” e “Criança Entre as Ruínas”. En xeral, tratan temáticas de carácter moi heteroxéneo, por veces co recurso ao humor, nos que aparecen personaxes con referentes reais que se atopan convertidos en clons, como son o Infante D. Henrique e o rei D. João II, pasando pola visita de seres extraterrestres con dificultades para adaptarse, o afán dun escritor por facer un libro sobre o milenio ou a conversa que no espazo virtual manteñen Fernando Pessoa e un admirador seu. En moitos casos, os elementos temáticos e outros recursos propios da ficción científica son aproveitados polo autor como marco para desenvolver unha literatura existencial, filosófica ou fantástica, na que se presta atención a cuestións psicolóxicas, sociais, históricas, que devalan entre o carácter terrorífico e o marcado experimentalismo, situando a obra no que se ten denominado como ficción científica *soft* (branda), fronte á *hard* (dura).

O tratamento do sexo, do holocausto nuclear, as razas mutantes, as mutacións xenéticas, as implicacións das creacións xenéticas, as máquinas e artiluxios do futuro, os mundos alieníxenas e a presenza de extraterrestres, etc. representan unha heteroxeneidade temática que tamén se reflicte nunha gran variedade formal, que vai desde a estrututa dialogada de “O Fernando Pessoa Electrónico”, a forma de breve biografía de “Os Poetas da Rua”, o diario de “La Nausée II” e o xogo de fragmentariedade de “Pequenos Praceres Inconfessáveis” e “Série Convergente”. Esta heteroxeneidade márcase aínda máis en “Ala Anima”, probabelmente o mellor exemplo da experimentación que se ten levado a cabo nesta literatura, dado que presenta un hibridismo que dificulta a súa concepción como poesía, sen máis, ao oscilar entre “poesia épica e mini-obra teatral condensada dentro do espazo de um conto” (Valverde Juncal, 2005: 4), que non deixa de ser “um interessante exemplo de poesia de FC”¹⁹⁹ (Candeias, 2002d). En definitiva, contos de desigual calidade técnica e narrativa, que provocan no lector a sensación de que se move entre anécdotas e inicios de historias por desenvolver, tal vez a causa de que en practicamente ningún deles se propoña un final claro.

Na mesma convocatoria do Prémio Caminho de Ficção Científica de 1991 foi recomendada para a súa publicación a obra *O Limite de Rudzky* (1992), de **António de**

¹⁹⁹ *Ibidem*.

Macedo (Lisboa, 1931), unha colectánea de tres textos de distinta extensión, que Candeias (2003e) define como “conto”, “noveleta” e “novela”, que levan por título “O Limite de Rudzky”, “A Noiva Vestida de Nuvens” e “Perpetuamente Perpetua”, respectivamente. No primeiro caso, recóllense as misivas dun enviado á Terra para o seu Mestre, nas que lle explica cómo os científicos portugueses van descubrindo que o mundo está rexido por anxos e demos, a través dun retrato distanciados dos parámetros científicos. No segundo recóllense as conversas entre os coñecidos de Rogério Dias Lourenço, un home que desaparece e que é rescatado pola Princesa de Khâlom²⁰⁰, a Cidade-Sonho. No terceiro xógase coas existencia múltiples de Perpétua, muller que acode a unha aldea do interior de Portugal, onde descobre que tanto ela coma os membros da súa familia existen simultaneamente en idades diferentes. Para Jorge Candeias (2003e) é esta terceira proposta a que ten máis interese da obra, aínda que en xeral o conxunto presenta diálogos rebuscados, personaxes sen profundidade, moitos “disparates astrolóxicos e místicos com uma capa de cientificidade que só os torna mais ridículos”²⁰¹, con longas disertacións sobre cuestións banais, cuxo resultado son, especialmente nos dous primeiros casos, “textos muito, muito maus, cheios de vícios e com um português de qualidade aceitável como única virtude”²⁰².

A desigual calidade literaria das dúas obras gañadoras do Premio Caminho en 1991 deu paso a unha produción máis diversa e numerosa en 1993, ano no que viron a luz cinco títulos editados pola Editorial Caminho na colección “Ficção científica”. Foi o caso de *GalxMente*, unha novela en dous volumes de **Luís Filipe Silva**, que levan por título *Cidade da Carne* e *Vinganças*, decisión editorial contraria á vontade do autor, que a escribiu como unha novela única, aínda que foi dividida en dúas entregas debido ao número de páxinas, que desde o punto de vista do mercado se consideraron excesivas. O contido da obra xira ao redor dun mundo futuro no que existen dúas especies diferentes de persoas: as de carne e óso, que viven prisioneiras dos seus corpos e suxeitas á súa condición mortal coma calquera ser biolóxico, e os “pradrões”, unhas individualidades virtuais creadas nos circuitos electrónicos dunha mente planetaria, ante a que procuran mostrarse dignas para seren incorporadas á matriz, enriquecendo coa súa experiencia e características propias a personalidade múltiple e única de Galxmente. A capacidade destes padróns é tal que se poden encarnar en corpos humanos ou naqueles artificiais

²⁰⁰ Con esta referencia o autor retoma un nome que xa empregara con anterioridade nun dos filmes que dirixiu e que leva por título *Os Emissários de Khâlom* (1988).

²⁰¹ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/demoniomaxwell.html>> (consultada o 21/05/2010).

²⁰² *Ibidem*.

creados para o efecto, pero nos que nunca quedan presos porque teñen a capacidade de transferirse instantaneamente á rede, a outro corpo ou a calquera sistema cibernético, todo grazas a un chip que está implantado no cerebro, unha capacidade dos padróns que os fai potencialmente inmortais. O desencadeamento dunha confrontación entre ambas as dúas especies provoca a destrución da cidade e de numerosos padróns, cos que remata a primeira entrega, unha cascada de violencia que continuará na segunda, na cal os padróns se vingán asasinando todos os seres humanos que caen baixo o seu poder. Entre estes últimos xorde un grupo de resistencia que loitará, coa axuda dalgúns padróns que queren subverter a orde, por destruír Galxmente.

Unha obra presentada como “duologia”, que foi moi ben recibida pola crítica, ao considerar que é “do melhor que a FC portuguesa produziu”²⁰³ (Candeias, 2003d), na que *Cidade da Carne* funciona a modo de contextualización, mentres que *Vinganças* desenvolve moitos aspectos que non se comprenden plenamente sen o primeiro volume. Unha ampla reflexión sobre os límites do humano e “sobre se seremos nós e os nossos descendentes algum día capaces de aceitar o nosso dissemelhante”²⁰⁴ (Candeias, 2003d), por iso conclúe que *Galxmente* é “um dos dois ou três bons romances da FC portuguesa” (Candeias, 2003d).

Un autor que comezou a publicar nesta década e con boa acollida por parte da crítica foi **João Botelho da Silva** (1968-1995), que en 1993 gañou o Prémio Caminho de Ficção Científica con *Beduínos a Gasóleo* e, dous anos despois, preparou a colectánea *As Horas do Declínio* (1995), a cal non chegou a ver publicada polo seu prematuro pasamento. O primeiro dos títulos é unha novela na que se presentan dous mundos paralelos apocalípticos, mentres que no segundo caso se trata dunha colectánea na que se reúnen os contos titulados: “Acontecimentos Que Levaram à Criogenização de Galgo Loti”, “Fundamentalismo das Pampas”, “Algures na Mongolia”, “As Pessoas Andan Mais Sossegadas desde que Eles Apareceram”, “A Cidade dos Novelos de Cotão”, “Deixe-me Ser um dos seus Livros”, “Lamentamos o Encerramento Deste Planeta”, “Lesta e Letal com a Divina Providência”, “Mais Importante do que Eu” e “Vidas dos Doze Césares”.

Tamén en 1993 publicou **João Aniceto** unha nova novela, *A Teia* (1993), unha distopía que presenta trazos “*Ciberpunk*” e influencias dickianas, na que se presenta un mundo organizado ao redor de catro megacorporacións desprovidas de ética e

²⁰³ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/cidadecarne.html>> (consultada o 04/07/2010).

²⁰⁴ *Ibidem*.

escrúpulos. Dentro destas megacorporacións viven separados os integrados (“lavadinhos”) e os marxinais e clandestinos (“ratos”), controlados polos “matandroides” do poder. O protagonista é Austin, axente de seguridade que se ve involucrado na investigación dun atentado, a raíz do que foxe do seu mundo e se integra na marxinalidade, na que atopa o amor, un “toque de humanismo” que para Candeias (2007d) conecta esta obra coa produción anterior do autor.

*O Demónio de Maxwell*²⁰⁵, de **Daniel Tércio**, tamén se publicou en 1993 e trátase dunha colectánea na que se reúnen dez relatos que levan por título: “O Demónio de Maxwell ou o Último Tango num TO em Lisboa”²⁰⁶; “O Tempo da Utopía ou Lembrança de uma Sociedade Pós-nuclear”; “Loop”²⁰⁷; “O Presente dos Anjos”; “(A) B (C)”; “Super-Herói”; “*Memories*”²⁰⁸; “Cão Morto”; “Sereia”; e “*Spin*, o Cágado”. Conta tamén cun epílogo que, baixo o título de “A Ficção Científica e o Tempo Circular”, lle serve ao autor para desenvolver brevemente o tratamento do tempo na literatura de ficción científica, de aí que a defina por non ser só “uma espécie de mecanismo de exploração do futuro, nem do desconhecido” (Tércio, 1993: 179), senón que é unha proxección do pasado histórico no que habita o autor, pois entende que “não há alienígena que não tenha o corpo e a alma dos homens, não há planeta que não seja habitado por uma sociedade humana, nem fala que não possua pressupostos humanos” (Tércio, 1993: 180). Un recurso que denomina como “circularización”, dado que toda sociedade precisa ciclos e repeticións, combinados co tempo linear, pois do contrario, “Se, por hipótese, uma dada formação social vivesse apenas este tempo linear, seria dominada por um frenesim angustiante, e seria consumida pela ânsia em dominar um futuro desconhecido” (Tércio, 1993: 181), mentres que de vivir nun tempo só circular desaparecería a capacidade transformadora e todo se reduciría aos movementos cíclicos, esperados e previstos. Tamén reflexiona sobre a incapacidade da ciencia para sosegar as consciencias, mais ao contrario parece “encher de demónios as almas dos homens”, ao ser incapaces, tanto científicos coma historiadores, de dar sentido aos acontecementos do mundo, polo que se adquire cada vez máis a consciencia de traballar cunha ciencia en tránsito, “a novidade epistemológica mais importante do século XX” (Tércio, 1993: 184). Polo tanto, considera que no plano literario, o autor de ficción científica empatiza con estas angustias da sociedade na que vive e desde a ficcionalidade rescata o tempo

²⁰⁵ Contou cunha tiraxe de 4.000 exemplares.

²⁰⁶ Relato que xa fora publicado na revista *Vértice*, n.º 41, agosto 1991.

²⁰⁷ Publicado con anterioridade na revista *Omnia*, n.º 10, xullo-agosto 1989.

²⁰⁸ Publicado na revista *Omnia*, n.º 9, maio-xuño 1989.

circular, apañando ideas e informacións científicas, as cales somete a “uma curvatura semelhante à curvatura da luz na proximidade da materia”, o que dá como resultado as diferentes correntes da ficción científica (“exploración do universo”, anticipacións, historia alternativa, etc.). En definitiva, Tércio considera que a ficción científica é “um sintoma desse eco proveniente de um passado longínquo (tempo circular) [...] uma reacção terapêutica ao império do tempo linear [...] un género a ter em conta” (Tércio, 1993: 185). En definitiva, un “livro escrito com uma prosa de qualidade muito acima do que é hábito encontrar na nossa FC”²⁰⁹ (Candeias, 2002e).

O Caçador de Brinquedos e Outras Histórias (1994), de **João Barreiros**, presenta tres relatos longos e cinco contos que levan por título “O Caçador de Brinquedos”, unha historia distópica na que un virus cibernético extraterrestre contamina todos os aparellos dunha sociedade futurista na que están dotados dunha intelixencia artificial; “Quatro Milhões de Lolitas” sexualmente hiperactivas, sitúase nun planeta distante, onde manteñen retido un profesor; “Um Dia com Júlia na Necrosfera”, sitúase nun mundo virtual onde a morte non é definitiva e onde existen pescadores que rescatan os mortos das súas necrosferas, unha homenaxe ao clásico Philip K. Dick; “A Gaia-Concorrência”, sitúase nunha Lisboa onde prima a violencia na que se ataca o capitalismo voraz a través dos asaltos que padece un pobre dunha serie de vendedores de armamento, unha crítica presente tamén en “Saldos”, unha sátira da sociedade de consumo, na que o protagonista se esforza por acudir ao centro comercial a adquirir aqueles produtos de primeira necesidade e evitar caer hipnotizado ante as ofertas de produtos que non precisa; “Balada para um Katastrofopoeta”, no que un poeta de catástrofes ante o ataque inminente dun caimán decide abandonar o seu posto de narrador do feito e arriscarse a salvar a súa amada; e finalmente, en “Kulturkomandos” e “Alice e a Semente de Nyack-Nyack”, tómasse como referencia o mundo dos arácnidos, no primeiro a través do ataque dun grupo de comandos culturais contra os niños dos rivais, aínda que por algún motivo non se atopan onde pensaban, mentres que no segundo se envían as sementes dunha planta especial na guerra entre os niños para a Lúa, a cal é capaz de calquera mimetismo para sobrevivir, pero as cousas saen mal debido ao accidente da nave que as traslada. Segundo Jorge Candeias (2002c) é un dos mellores libros de ficción científica portuguesa, “dos melhores livros de FC publicados

²⁰⁹ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/demoniomaxwell.html>> (consultada o 21/05/2010).

em Portugal e, provavelmente, em língua portuguesa, e um livro que, se traduzido, faria uma excelente apresentação da nossa FC lá fora”²¹⁰.

Un autor que seguiu dando ao prelo novas propostas que se abeiran á ficción científica foi **António de Macedo**, que en 1995 publicou *Sulphira&Lucyphur*, unha novela na que segue recreando o particular universo autorial, marcado por unha fonda pegada mística, na que se xoga con personaxes históricos, universos paralelos, misterio, romanticismo, espiritismo, unha amálgama que por veces fai cuestionar a súa pertenza á ficción científica, aínda que se publique, coma esta novela, nunha colección específica. Cualificada como “*Science Fantasy*” (Candeias, 2006b), esta novela sitúase no universo de Khalôm, unha cidade presente en varias entregas do autor, tanto literarias coma cinematográficas. Os protagonistas de *Sulphira&Lucyphur* son en realidade coñecidos na Terra como Carlota e José António Rebelo da Gama, axentes da policía interestelar que teñen como misión investigar unha estraña transmisión que se realiza desde o asteroide Arys-Zeta-7, no que se descobre unha crúa trama de maldades. Deste modo, a obra asenta en dúas historias paralelas, a do romance entre Carlota e José António e a conspiración e feiticaría contra a que combaten, aspecto criticado por Jorge Candeias (2006b), que considera excesivo o emprego de neoloxismos e termos complexos, así como a falta de unidade e complementariedade entre ambas as historias narradas, polo que pensa que o libro “ganharía se fosse dividido em dois. As duas histórias encaixam-se mal uma na outra e, em vez de gerarem uma sinergia, em vez de contribuírem para um todo maior, fazem pelo contrário”²¹¹, provocando unha perda de calidade do conxunto da novela.

Un caso paradigmático é o de **José Saramago**, un autor central do sistema portugués, no que xa nos detivemos na década dos anos setenta e oitenta, que agora se achegou de novo á ficción científica en *Ensaio sobre a cegueira* (1995), unha novela apocalíptica, na que se presenta un mundo no que a especie humana perde a visión e só unha muller é quen de conservar este sentido. A animalización, o primitivismo e a loita pola supervivencia nun mundo caótico e voraz pon de manifesto as reaccións do ser humano en situacións límites, converténdose nun lugar inmundo e bárbaro. Unha alegoría que para David Soares (2008: 16) “não pode deixar de evocar uma colagem a *The Day of the Triffids*, de John Wyndam”, na que o autor manifesta ter buscado a

²¹⁰ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/cacadorbrinquedos.html>> (consultada o 21/05/2010).

²¹¹ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/sulphiralucyphur.html>> (consultada o 06/07/2010).

reflexión sobre a natureza humana, nunha das experiencias máis dolorosas da súa vida, na que manifesta que non somos bos e temos que ter a coraxe de recoñecelo.

Esta entrega viuse complementada con *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), unha poderosa fábula sobre a degradación e o apodrecimento da democracia nas actuais prácticas de réximes democráticos en man de persoas ou partidos sen valores. Segundo Elías Torres (2004b: 34-35), estas novelas de Saramago son unha especie de testamento político, un proceso reflexivo sobre o futuro do ser humano “depois do que julga um fim de civilização iniciada com o Iluminismo”. Por outra parte, o proceso mediático que acompaña a produción de Saramago, especialmente despois de recibir o Premio Nobel, convérteo nunha referencia ineludíbel, reforzando a súa recepción a propia actualidade política, percibida pola sociedade como decadente, á vez que a estratexia narrativa presenta unha grande innovación, “evidenciando que as manifestações artísticas portam, ao lado dumha conceptualização da arte, umha pretensão empática”, onde se “mostra também a estratégia da sua lucidez, como antes o *da cegueira* foi escrito por quem pode ver” (Torres, 2004b: 35).

Continuando coa produción de ficción científica propiamente dita, en 1996 publicouse unha das obras máis importantes da ficción científica portuguesa, tanto pola calidade do texto coma polas circunstancias que se deron ao redor da súa edición, pois *Terrarium*, de **João Barreiros** e **Luís Filipe Silva**, é unha novela de case seiscentas páxinas, o que representa o texto máis longo da ficción científica publicado en Portugal. Foi a primeira que se editou froito da colaboración de dous autores e presenta unha estrutura complexa, adiantada xa no subtítulo, *Um Romance em Mosaicos*. Por outra parte, esta novela supuxo o silenciamento durante varios anos de ambos os dous autores, que só esporadicamente colaboraron con contos en revistas e colectáneas e, máis tarde, na web.

A principal característica da obra é a súa dificultade para o lectorado que non coñeza a historia da ficción científica, desde os *pulps* até a produción máis contemporánea, así como a súa estrutura baseada en recursos posmodernos, lonxe da vertebración clásica de presentación, nó e desenlace. Pola contra, *Terrarium* ten como punto de partida a novela curta *A Arder Cairam os Anjos*, que fora publicada independentemente no Brasil por João Barreiros e que serve de centro gravitacional para o resto da obra, composta por contos e relatos longos, mesmo unha novela curta titulada *No Coração da Luz*. Esta estrutura permite que practicamente todos os textos sexan

independentes e con capacidade para interpretarse de forma autónoma, pero dada a sinerxía que se consegue na vertebración funcionan como unidade.

En canto á trama, todos os textos narran fragmentos dunha loita titánica na Terra entre as Potestades, alieníxenas moi desenvolvidos, que son case deuses, e os Ixytil, unha especie exótica cunha tecnoloxía moi avanzada, entre os que xorde un misterioso personaxe que encarna o arquetipo do anxo caído. O ritmo áxil que lle imprimen os autores ao texto leva ao lector por un universo descrito con moito detalle, no que prima unha violencia extrema e que remata nunha catástrofe final.

A dificultade de ser escrita a dúas mans evidénciase no estilo, no que Jorge Candeias (2003b) observa que os dous creadores coexisten de forma tensa nas páxinas da novela²¹², debido a que os cambios de estilo entre un e outro son demasiado evidentes, con trazos moi persoais, unha loita de voces que prexudica levemente o conxunto da obra, que non por iso deixa de ser excelente e “imprescindíbel para todos os que queren dizer com propriedade que saben algo do que falam quando falam de FC portuguesa”²¹³ (Candeias, 2003b).

Entre as contribucións esporádicas cabe salientar a publicación en 1997 da novela *Artiauri*, de **Ana Godinho**, unha obra na que prima o carácter fantástico, o que os ingleses denominan *Science Fantasy*, na liña de autoras como Marion Zimmer Bradley, Anne McCaffrey, André Norton ou Joan D. Vinge. A historia sitúase nun planeta distante, no que habitan dúas especies de seres intelixentes: unha humanoide e outra arácnida. A primeira está composta polos descendentes da tripulación dunha nave espacial que chegou a este planeta hai moito tempo, procedente dun mundo que foi destruído por unha catástrofe natural, unha nave que lembra o mito da Arca de Noé, ao servir como repositorio do coñecemento da especie e fonte de organismos biocompatíbeis coa especie que a construíu, os artiauri. Esta civilización caracterízase polas súas capacidades extrasensoriais: telepatía, telequinesia, precognición, etc. A especie arácnida, os vulturs, nativa do planeta e pertencente a unha civilización máis recente, a cal comeza a expandirse poñendo en perigo a sobrevivencia dos artiauri, polo que se desencadea un conflito entre ambas especies, que se converte no motivo central da novela. Para a crítica esta primeira novela de Ana Godinho demostra o potencial da

²¹² A autoría conxunta dáse no texto “No Coração da Luz”, mentres que “O Segredo”, “Madrugada dos Deuses” e os tres finais alternativos que pechan o volume e levan por título “O Mundo sem Homens” e “O Mundo sem Potestades”, son de Luís Filipe Silva.

²¹³ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/terrarium.html>> (consultada o 05/07/2010).

autora, malia a pexa que supón a “floresta impenetrável de neologismos”²¹⁴ (Candeias, 2003i) que prexudica a fluidez da lectura e por veces son totalmente prescindíbeis.

Oito anos despois da publicación d’*A Espinha Dorsal da Memória* (1989), **Bráulio Tavares** reuniu nun volume unha colectánea que viu a luz en 1997 e que leva por título *Mundo Fantasma*. Trátase de sete relatos, intimamente ligados á primeira obra, á cal foron incorporados na edición brasileira, de modo que aos once relatos iniciais d’*A Espinha Dorsal da Memória* lles foron engadidos estes sete e outro máis escrito en 1981. Esta edición exenta publicada en Portugal reúne textos dispersos, de carácter moi diferente, tanto formal coma tematicamente, polo que a crítica ten sinalado que lles falta coherencia e unha historia central que dea sentido a un conxunto no que se tratan cuestións como o encontro desconcertante dun afeccionado á ficción científica coa divinidad, a problemática derivada das preocupación metafísicas dun ordenador, o concerto interactivo dun escritor que vai construíndo en directo a súa obra ante un público que determina o decorrer da historia, a sospeita dun crime do que non se ten a certeza de que fora real ou a loita contra o mal, temáticas abordadas baixo os títulos de: “Oh Lord, Won’t You Buy Me”, “Breves Histórias do Tempo”, “História de Cassim, o Peregrino, e de um Crime Perfeito que Deus Castigou”, “Paperback Writer”, “Expedição às Profundezas do Oceano”, “Exame da Obra de Guiseppe Sanz” e “E assim Destruímos o Reino do Mal”. En xeral cuestiónase a visión da realidade do home actual desorientado e confuso, nun medio que o engole e o anula. Neste mesmo ano Bráulio Tavares tamén publicou a novela *A Máquina Voadora* (1997), unha historia realista ambientada na Idade Media, na que se deixan interrogantes sobre a procedencia dalgún dos personaxes e os documentos que lle serven para construír unha máquina voadora, despertando a sospeita de que poidan vir do futuro, pero sen esclarecer tal aspecto.

Unha obra considerada entre as propostas máis interesantes da ficción científica portuguesa é *EuroNovela* (1998), do sociólogo **Miguel Vale de Almeida** (Lisboa, 1960), gañadora do Premio Caminho de 1997. Os principais trazos innovadores desta novela son a inclinación cara ao sociolóxico, máis có tecnolóxico, e a introdución de personaxes homosexuais ou bisexuais, aspecto intimamente relacionado coa propia condición do autor, representante moi activo en defensa dos dereitos dos homosexuais en Portugal nas últimas décadas. A historia narrada sitúase nun futuro próximo, no que

²¹⁴ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/artiauri.html>> (consultada o 04/07/2010).

a Unión Europea se estrutura nunha especie de imperio, asentado nun sistema ríxido de castas que se manteñen separadas por características étnicas e fortificadas contra os ataques que chegan desde o sur, en hordas de famentos invasores. Territorios como Rusia chegaron ao colapso e os seus habitantes sobreviven nun estado tribal, convertidos en colonia da Unión Europea, na que prima o poder absoluto, onde as castas perpetúan e amplifican os estereotipos nacionais, pero onde tamén xorde un grupo de disidentes, un núcleo de resistencia que viaxa de Lisboa a Moscú, pasando por Malta, onde se está preparando un “Plano do Novo Mundo”. Neste universo futuro recreado, marcado pola decadencia, salienta o emprego da ironía constante, por veces mesmo sarcasmo, e “um olhar penetrante e impiedoso sobre algumas formas de estar e algumas filosofias de vida que parecem ser internacionais e intemporais”²¹⁵ (Candeias, 2003c).

No final da década tamén publicou o seu primeiro título en Portugal o brasileiro **Roberto de Sousa Causo** (1965), que xa tiña participado con colaboracións na revista *Omnia*²¹⁶, *A Dança das Sombras* (1999), unha colectánea de trece textos que xa viran a luz no Brasil en diferentes revistas e antoloxías, os cales malia a heteroxeneidade formal e temática manteñen unha grande unidade, aspecto que se bota de menos na maior parte das colectáneas de contos, como vimos até o de agora. Entre os textos recollidos son de interese por situarse nas coordenadas da ficción científica “Os Fantasma da Serra”, no que a través da perspectiva temática da ufloxía, se trata a situación política e militar do Brasil en plena ditadura, para o que se emprega o recurso á aparición de luces no ceo, mutilacións de gando e aparición de extraterrestres en discos voadores; “Encontro do Vigésimo Oitavo Andar”, no que a través da recreación das traizóns que se cometen no mundo da publicidade se establece un diálogo intertextual con *O Home Ilustrado* (1951), de Ray Bradbury; e “A Vitória dos Minúsculos”, no que se presenta un pastiche da obra de Wells, condensado en moi poucas páxinas. En xeral, caracterízanse estes por unha prosa fría, cerebral, como querendo responder a un desafío, nos que o horror se converte nun dos fíos condutores, incluso naquelas propostas nas que é de agardar outro tipo de rexistros, recorrendo tamén ao pastiche e aos clichés, polo que a referencialidade se converte nunha constante.

Tamén en 1999 se publicou *A Cidade da Luz*, de **José Murta Lourenço**, unha novela distópica que se sitúa no ano 2198 e na que se presenta un mundo profundamente cambiado e apocalíptico, no que se produciu unha fonda transformación

²¹⁵ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/euronovela.html>> (consultada o 04/07/2010).

²¹⁶ Na que deu a coñecer o conto “Duelo Neural”, n.º 23, 1991.

a causa do acelerado desenvolvemento da enerxía cósmica, das consecuencias da terceira guerra mundial, que tivo lugar no 2089, e na que existe unha nova orde, pois Lisboa e Porto son dúas cidades somerxidas, radioactivas e baleiras, igual ca todo o litoral, que foi abandonado pola poboación para asentarse no interior, cunha zona intermedia, a que vai do Texo ao Douro, ambos os dous radioactivos tamén, que divide o país en tres, transformando Portugal nunha confederación, na que ademais os dous ríos mudaron o seu curso debido ao Plano Hidrológico Español, e agora corren as súas augas cara ao lugar de nacemento. Unha nova orde social e política na que se integra un home amnésico, chamado Xosé, que busca as súas orixes para saber quen é na Aldeia da Luz. Unha distopía na que a “ideia é transformar o futuro no inverso do presente, para mais salientar o contraste da modernidade con un certo ruralismo romántico que Lourenço encontrou na aldea alentejana”²¹⁷ (Candeias, 2002h), cunha prosa na que se deixa sentir unha forte pegada do estilo do premio Nobel portugués, José Saramago.

Tamén en 1999 viu a luz *Foi Amanhã*, de **João de Mancelos**, unha colectánea na que se reúne media ducia de textos de diferente fasquía que levan por título: “Breve História do Nascimento dos Anjos”, “Jogos Bárbaros”, “Águas Eternas”, “Nas Margens do Deserto”, “O Espécime Distante”, “Quem Está Aí?” e “Thiara”. Caracterízanse por presentar un estilo moi coidado e unha clara influencia de Ray Bradbury e de Robert Silverberg. Para Jorge Candeias (2001), aínda que toda a colectánea é recomendábel por ter unha calidade superior a moitas outras propostas deste momento²¹⁸, salienta o nivel e innovación do relato “Jogos Bárbaros”, tanto pola súa estrutura coma polo tratamento da temática, na que se desenvolve o enfrontamento entre os habitantes da Terra e un grupo de civilizacións que os consideran susceptíbeis de ser convertidos en codiciadas pezas de caza.

Cunha negativa acollida por parte da crítica publicouse en 2001 *A Escalada do Ser*, de **Maria de Lurdes Mendes da Costa**, unha novela na que se mestura a ficción científica coa alegoría de carácter filosófico, marcada por unha prosa que quere ser poética e reflexiva á vez e cunha importante inclinación cara á análise dos roles de xénero na sociedade futurista recreada, aspecto que resulta innovador na ficción científica portuguesa e que conecta esta obra coa de autoras tan importantes como Ursula K. Le Guin.

²¹⁷ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/cidadedaluz.html>> (consultada o 04/07/2010).

²¹⁸ Móstrase especialmente crítico coas publicacións que por estes anos deu ao prelo a editorial Argonauta, así como a última colectánea da asociación Simetria e de Paradoxo (n.º 4).

Un mundo distópico é o protagonista da obra de **José Leonardo**, que publicou *Estórias de Clausura e Outros Pequenos Espaços* (2001), unha colectánea de once contos e tres relatos longos que teñen como elo a situación nunha cidade futura global, na que o home, única especie que existe, vive entre a opresión, a soidade, a deshumanidade e a falta de horizontes, nun mundo totalmente artificial, no que cada individuo vive pechado dentro de si mesmo, no que as relacións que se establecen son patolóxicas e insatisfactorias, nunha sociedade dividida entre os que se deixan levar pola inercia e aqueles que constantemente desexan fuxir. A atmosfera creada resulta afogante, trasladándolle ao lector unha fonda sensación de desasosiego e opresión, aspecto que a crítica ten destacado como o máis logrado do conxunto, que en xeral non achega nada novo á ficción científica portuguesa, por ter como referencia os produtos audiovisuais e os autores clásicos, pero descoñecendo a produción nacional, algo necesario para unha renovación de temas e abordaxes (Candeias, 2003f), polo que autores como Leonardo “limitam o interese dos seus libros ao de produtos alternativos da historia da FC, e acabam a producir libros sem frescura nem novidade”²¹⁹ (Candeias, 2003f).

Para a crítica estes produtos esporádicos son o resultado da falta dunha comunidade informada da ficción científica nacional, da falta dun grupo de autores que puidese servir de núcleo aglutinador das individualidades dispersas e cuxo traballo puidese ser utilizado como unha forma de delimitar camiños. Tamén se observa a consecuencia de que os creadores non teñan lido os precedentes nin as obras estranxeiras, o que é preciso para que se dea unha renovación nas correntes temáticas e formais. Outra das eivas que se evidencian a través destes produtos é a falta dunha crítica atenta que oriente, seleccione, analice e se achegue á produción con rigor, o que se une á falta dunha base de lectores suficientemente ampla para o consumo desta produción. Todos estes aspectos foron recorrentemente denunciados polos que se achegaron á ficción científica dende a crítica ao longo das últimas décadas do século XX e continuarán nos primeiros anos do século XXI.

A chegada do novo século trouxo para a produción de ficción científica portuguesa cambios que marcaron profundamente a súa evolución e relegárona de novo a unha vía de desprestixio, invisibilidade e fragmentación, como foi a desaparición da

²¹⁹ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/estoriasclausura.html>> (consultada o 04/07/2010).

colección da Editorial Caminho, como xa citamos, que se pechou en 2001 con *Quatro Andamentos*, de **Luís Richheimer de Sequeira**, ao que se uniu tamén a desaparición do premio homónimo, que foi un elemento de estímulo para os creadores, propiciando ademais unha gran divulgación entre o lectorado agardado.

Quatro Andamentos representa neste novo panorama unha tentativa de facer unha ficción científica realmente portuguesa, un dos poucos exemplos até o momento, posto que “a ficção científica portuguesa se compraz em geral em transpor para a nossa língua e raramente para a nossa realidade temas e trejeitos típicos da FC anglo-saxónica”²²⁰ (Candeias, 2005a). A obra está composta de catro textos que levan por título “III”, “Segunda Via”, “Ironias do Destino” e “Terra Lusa”. Os dous primeiros teñen como escenario un laboratorio de investigación que traballa en cuestións relacionadas coa intelixencia artificial e caracterízanse por unha clara falta de acción e de acontecementos, posto que todo xira ao redor da conversa entre os personaxes, de datos científicos e nun escenario case estático, no que non pasa nada. Pola contra, a terceira historia xira ao redor da toma de contacto entre unha nave portuguesa e outra alienígena, un encontro que vai provocar dúbidas e reflexións ao redor da fe por parte dos personaxes terrícolas. Por último, o cuarto texto que a conforma desenvolve a temática da colonización e as consecuencias que para as sociedades ten tal fenómeno. Como sinalou o propio Candeias (2005a) é unha “noveleta” con moito humor e tal vez o único texto portugués até o momento que aproveita o pasado colonial do país para proxectalo cara ao futuro e mesmo para construír unha ficción científica ao redor deste asunto.

As novas circunstancias de inicios do século presentaron un mercado no que predominou a desorganización e “uma ausência quase total de contacto entre os escritores e o seu público e entre escritores e escritores, e um regresso parcial à situação de semiclandestinidade de antes do aparecimento das edições da Caminho” (Candeias, 2002a: 64), polo que o resultado son títulos esporádicos, como *Sete Histórias por Acontecer* (2001), de **Luísa Marques da Silva** (Lisboa, 1971), unha colectánea de sete relatos que teñen como fío condutor a morte e a necesidade de aceptala como un feito inevitábel, do que non é posíbel fuxir. Algúns dos textos parecen pensados para un lectorado entre mozo e adulto, aínda que o paratexto non conteña ningún elemento que así o indique, malia que os personaxes, a prosa e os ambientes recreados nos parecen

²²⁰ En <<http://www.ficcao.online.pt/E-nigma/criticas/quatroandamentos.html>> (consultada o 04/07/2010).

moi acaídos para este tipo de público. O volume ábrese co relato “Acabou-se!”, texto que recibiu unha mención honrosa no Prémio Revelación Manuel Teixeira Gomes 2001, da Cámara Municipal de Portimão, que nese mesmo ano foi publicado tanto en edición exenta coma formando parte deste volume. A historia está protagonizada por Henrique, un neno que ante a morte de seu avó e do seu gato decide que ningunha das persoas próximas van morrer nunca, de modo que cando conta con noventa e tres anos decide facer unha festa con todos os seus seres queridos, moitos deles persoas de máis de cen anos, durante a cal Henrique se enfronta coa morte en diferentes ocasións, negándose a que os leve. Unha idea intelixente e inquietante que se desenvolve nun texto ben escrito. A seguir insírese a historia surrealista titulada “Um Passeio pelo Inferno”; a futurista “Lisboa 2050”, na que unha cidade superpoboadá recorre de forma compulsiva á práctica da eutanasia para desfacerse de todas as persoas que deixan de ser mozas, feito contra o que se rebela Alfredo, aínda que acaba por ser derrotado; “A Bela Historia de Dinis e Beatriz ou Réquiem por uma Borbulha”, na que se repiten os parámetros do primeiro relato, a negativa do neno Dinis a espremer a espulla que lle saíu na punta do nariz; “Control Z”, no que un home, ante a morte dun neno, decide poñerlle remedio de modo drástico ás catástrofes provocadas pola inestabilidade no fluxo do tempo, para o que viaxa a través de buracos temporais; “O Caso do Botão Assassino”, no que se desenvolve a historia dun botón grande de abrigo que mata a xente; e “A Última História” desenvolve unha trama ao redor dun escritor que é interrompido durante o seu traballo por unha serie de acontecementos que o levan a escribir o contrario do que tiña pensado, rematando coa morte del mesmo e dos personaxes.

En 2003 viu a luz *Visões*, de **Octávio dos Santos** (Lisboa, 1965), unha colectánea de contos de carácter moi diverso, incluída na colección “Bibliotheca Phantástica”, dirixida por António de Macedo, que asina o prefacio que acompaña a obra e no que repasa brevemente a “ficção especulativa” portuguesa do século XX. Salienta nesta obra de Santos a influencia de autores como Mário-Henrique Leiria e Romeu de Melo, do que percibe unha gran pegada no conto “Decreto Lei N.º 54”, da súa obra *Casos do Direito Galáctico* (1975). Entre os contos incluídos na colectánea figuran “A caixa negra” e “Caminhos de ferro”, que foron seleccionados como merecedores de publicación pola asociación Simetria na edición de 2000 do seu Prémio Literário de Ficção Científica. Esta primeira obra de Santos tamén se publicou en 2005 en “audio-livro” e deu paso a unha prolífica actividade do autor, como iremos vendo.

Un autor que regresou ao panorama portugués nestes primeiros anos do século XXI tras un longo período de silencio foi **João Barreiros**, que desde a publicación de *Terrarium* (1996) non tiña editado ningunha obra e que en 2004 tirou do prelo *A Verdadeira Invasão dos Marcianos*. Trátase de dous textos, a novela curta homónima e a titulada “Não Estamos Divertidos”, ambas as dúas publicadas en 2002 en formato electrónico no desaparecido portal *Hyperdrive*, dirixido por Ricardo Loureiro. Con anterioridade, “A Verdadeira Invasão dos Marcianos” xa fora tamén publicada na antoloxía *O Atlântico tem Duas Margens* (1993). Ambas novelas forman parte dun exercicio metaficcional, cunha estrutura circular coherente, nas que se lles rende homenaxe a H. G. Wells, pero tamén ás novelas científicas en xeral. En “Não Estamos Divertidos” faise unha recreación na que se continúa *A Guerra dos Mundos*, situando o propio autor, Wells, Jules Verne, Edgar Rice Burroughs e dous dos seus personaxes, o Doutor Moreau e John Cáster, como membros dunha expedición de castigo a Marte no ano 1902, na que contan coa tecnoloxía da época e algúns recursos que conseguiron da invasión marciana. Durante a viaxe ponse de manifesto a pésima relación entre Wells e Verne, enleados en constantes disputas e provocacións, que remata co grupo atacado polas defensas marcianas, desviados da súa ruta e despenados nun cráter próximo ao Polo Sur, onde comezarán unha exploración das inmediacións.

A crítica ten destacado desta novela curta o inmenso poder acumulativo que o autor lle imprime ao conxunto e o interese do texto para un lectorado pouco avezado na ficción científica, para o que actualiza as formas do clásico, dótao de mecanismos literarios alleos a el, infúndelles unha perspectiva actualizada, imbricando ironía, crítica e análise nunha síntese compacta, na que sobresaen os personaxes ben definidos, a presenza de enigmas que resolver, con doses adecuadas de especulación, unha imaxinación afinada, razoábel exposición da natureza humana e un desenlace harmonioso (Illaregui Gárate, 2005).

En “A Verdadeira Invasão dos Marcianos” dáse a resposta a cales foron as causas da invasión, pechando o círculo necesario para a comprensión do universo recreado. Achégase así o complexo entramado que levou aos marcianos á Terra, unha invasión preparada durante millóns de anos. Nela percíbese un fondo pesimismo sobre o progreso humano, un total desprezo polos convencionalismos e o considerado politicamente correcto e un amplo coñecemento da historia da ficción científica e dos seus mecanismos á hora de analizar a realidade. Unha análise na que se reivindica a imaxinación como ferramenta paradigmática, ao ser a súa represión a causa inicial do

problema, froito dunha utilización completamente “racional” non só da ciencia e a tecnoloxía, senón tamén das correccións sociais e a coacción en pro dun ben común, que acaba por engulir aquilo que nos define como humanos.

En definitiva, unha obra na que salienta o dominio das técnicas narrativas máis recentes da ficción científica, que para Jacinto Antón (2005) a sitúan dentro da tendencia *Steampunk*, na que salienta a gran dose de humor e un fino sentido crítico, elementos que tamén destaca Jorge Candeias (2007b), que cualifica a obra como “pos-moderna quanto baste”²²¹ e cuxo potencial público receptor abrangue un amplo espectro, dado que:

Se bem que Burroughs esteja muito ligado a produtos de série B e a *pulps* e não seja particularmente respeitado enquanto escritor, Verne e Wells fazem parte do fundo cultural comum da humanidade e são lidos quer por pessoas cujos gostos as atraem em geral para a ficção científica, quer por pessoas que não costumam consumir FC ou literatura fantástica²²² (Candeias, 2007b).

Estes dous relatos de Barreiros, xunto con “Disney no Céu entre os Dumbos” foron publicados en lingua castelá pola editorial Bibliópolis en 2005 baixo o título de *La Verdadera Guerra de los Mundos*, coincidindo coa estrea do filme de Steven Spielberg, *War of The Worlds*, baseada na novela de H. G. Wells. O relato inédito, *Disney no Céu entre os Dumbos*, foi escrito en 1984 para a Editora Rolim, pero non viu a luz en lingua portuguesa até o mes de novembro de 2006, momento no que foi publicado pola Livros de Areia Editores, cunha edición limitada de douscentos exemplares²²³, asinados polo propio autor. Segundo Barreiros, esta obra quedou inédita por problemas co director da editorial Rolim e trátase dun “mini romance *ribofunk*”, con abondosos neoloxismos, que non pareceu apropiado para a súa edición. Para Barreiros é unha proposta que aínda ten interese malia o paso do tempo, na que a trama xira ao redor da relación parasitaria dunha alieníxena, Suzana, e unha humana, Marklin, á que lle absorbe a memoria, nunha civilización que garda adegas con humanos no cinturón dalgúns asteroides.

Tamén en 2006 se publicou unha novela curta titulada *Sonho*²²⁴, de **Carlos Mota**, que leva por subtítulo (*ficção científica*), e da que o propio autor sinala nunha

²²¹ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/verdadeirainvasao.html>> (consultada o 24/05/2009).

²²² *Ibidem*.

²²³ Por este motivo púxose a disposición dos lectores unha edición facsimilar do texto publicado en formato PDF, que se pode consultar en: <http://livrosdeareia.com/disneydumbos_br.pdf>

²²⁴ A edición desta obra contou cunha tiraxe de 500 exemplares.

nota introdutoria que se sitúa nun futuro próximo, por iso pensa que “Pode considerarse um escrito de ficção científica”, aínda que haxa persoas máis informadas que perciban este texto como algo ultrapasado, o que pon de manifesto a inseguridade do creador na modalidade xenérica na que tenta situarse. Canto á trama, presenta un mundo no que a raza branca está ameazada e se estableceu unha nova orde, unha “especulación de orde social”, na que se reproducen tópicos e estereotipos moi manidos, sen achegar nada novo.

Entre os últimos títulos publicados figura a novela *Espíritos das Luzes* (2009), de **Octávio dos Santos**, considerada unha das primeiras obras portuguesas de ficción científica “*steampunk*”, na que se propón un pasado alternativo suxeito a un desenvolvemento moi avanzado tecnoloxicamente e con comportamentos sociais tamén diferentes. Esta novela sitúase na liña temática da antoloxía *A República Nunca Existiu!* (2008), organizada polo propio autor, como xa vimos, e que agora, con abondosa documentación, recrea unha historia ambientada no século XVIII, na que emprega unha linguaxe propia da época para caracterizar os personaxes, cunha concepción entre o místico e o científico, e onde Portugal é un planeta e non un país. A historia narrada xira ao redor da visita dun rico habitante do planeta Inglaterra, William Beckford, que desexa ver as obras de reconstrución de Lisboa, tres días despois do terremoto de 1755, visita na que é acompañado polo poeta Bocage. Ao longo dun día achéganse a algúns dos edificios máis emblemáticos da época e durante o percorrido vanse cruzando con personaxes da época, caracterizada pola loita entre o Escurantismo e o Iluminismo.

A crítica ten marcado como unha eiva desta novela a falta dunha compoñente especulativa ben sustentada, na que a tecnoloxía parece ter sido dispersada aleatoriamente, con emprego de mecanismos electrónicos ou magnéticos, pistolas e barras de detección laser, de hologramas (visuais, olfactivos e até gustativos), gravadores e transmisores psíquicos, de levitadores e esferas locomotoras (Ribeiro, 2010). Criticase tamén a falta de coherencia no emprego das dimensións da cidade, que é descrita como unha urbe de cincuenta e cinco millóns de habitantes, pero na que os personaxes se moven coa facilidade que lles proporcionaría a real, ao simplificar excesivamente as referencias. Tamén se observa que algúns personaxes secundarios están pouco definidos, convertidos en simples instrumentos ao servizo dunha mensaxe, nunha historia rara e experimental.

Entre as últimas propostas que teñen saído do prelo está *Brinca comigo!* (2009), unha colectánea de catro contos que se achegan ao mundo dos xoguetes desde

perspectivas moi diferentes e innovadoras, inserindo unha temática asociada ao mundo da infancia no universo da ficción científica e o fantástico, ao imprimirlles a estes obxectos múltiples propiedades que se poñen ao servizo da reflexión do lector agardado. O primeiro dos textos é o que lle dá título, “Brinca Comigo!”, de **João Barreiros**, no que os xoguetes adquiren consciencia e forman un grupo de resistencia nun mundo dominado e destruído por empresas. Un escenario posapocalíptico, no que se traza un retrato do destino baleiro da civilización, capaz de se destruír a si mesma. A continuación insírese o relato de **David Soares**²²⁵, “Um Erro do Sol”, no que aborda desde parámetros do fantástico a disputa da industria dos xoguetes por conseguir constantemente novidades coas que dominar o mercado. Deste modo, evidénciase que o mundo corporativo vive nunha autofaxia violenta, provocando no lectorado o horror ante unha civilización que con todo o lixo que produce está acabando co seu propio medio de vida, onde a necesidade de cambio é imperiosa. Pola súa parte, **João Ventura** achega en “A Boneca” unha reflexión sobre como o propósito destrutivo pode esconderse no seo da inocencia, representado por unha boneca de vodú que se coloca no medio doutros xoguetes. Por último, “Não É o que Ignoras o Motivo da tua Queda mas o que Pensas Saber”, de **Luís Filipe Silva**, traza unha xenealoxía con varias vertentes da ficción científica, desenvolvendo unha reflexión sobre a capacidade e a inconsciencia do ser humano para aproveitar calquera material e situación en beneficio propio, sen reflexionar sobre as consecuencias.

Unha obra moi orixinal que para Carlos Antunes (2010) pon de manifesto a forma “inteligente e inesperada como os autores abordan o tema do Brinquedo sem qualquer típica formatação, como sejam a da rememoração dos tempos da infância”²²⁶, demostrando que a literatura é unha forma diferente de xogo, tanto para os creadores coma para os lectores.

Estes mesmos autores forman parte dun proxecto en curso e pioneiro na literatura portuguesa de ficción científica: unha triloxía que leva por título xenérico *A Bondade dos Estranhos* e cuxo primeiro volume escribiu **João Barreiros**, *A Bondade dos Estranhos - O Projecto Candy-man* (2007), mentres que as outras dúas entregas corren a cargo de João Seixas e Luís Filipe Silva, cuxa publicación non se tiña producido no momento de pechar esta tese de doutoramento, malia que estaba

²²⁵ Autor que tamén ten un blog no que aborda cuestións relacionadas coa ficción científica, especialmente da banda deseñada e das traducións <<http://cadernosdedaath.blogspot.com/>>.

²²⁶ En <<http://letras-sem-fundo.blogspot.com/2010/04/brinquedos-diferentes.html>> (consultada o 20/06/2010).

anunciada para o ano 2010. Cada un dos títulos pode ser lido independentemente e neles recreáase un universo futurista moi imaxinativo, situado no século XXI, onde o planeta Terra está ocupado por tres especies alieníxenas que loitan entre si, tentando persuadir os humanos a que renunciem a ser eles mesmos en pro dun Bem Maior, onde o contacto é insostíbel e se sente a ameaza constante do Outro. A protagonista é Joana Mendes, unha moza que cae vítima do Proxecto Candy-man e que para sobrevivir terá que poñer a proba o seu enxeño e os instintos de sobrevivencia máis profundos. Unha novela breve na que Barreiros demostra unha vez máis que é un experto no manexo das estratexias narrativas breves, con abondosos xogos metaficcionais e referenciais e unha gran riqueza léxica (Fonseca, 2008).

Despois da aposta da editora Caminho durante as décadas dos oitenta e dos noventa pola produción tanto de autores portugueses coma traducidos, nos últimos anos do século XX e primeiros do XXI obsérvase que son poucas as editoras que se arriscan a publicar **traducións** e as que o fan inclínanse por autores de prestixio, pois segundo Jorge Candeias “os nacionais são mais arriscados. Como em tudo, em Portugal, o nosso querido povinho prefere o que vem de fora. Aliás, muitas vezes nem prefere porque não se dá ao trabalho de tentar conhecer o que é feito cá”²²⁷ (Filipa M. Ribeiro, 2006).

É de salientar que entre os autores clásicos da ficción científica traducidos á lingua portuguesa comezaron a xurdir os primeiros traballos académicos, o que pon de manifesto a tímida entrada da ficción científica no campo de investigación, como foi *A Recepção da Ficção Científica em Portugal: o Caso de Philip Kindred Dick* (2005), unha tese de mestrado en Literaturas e Poéticas Comparadas de Dora Margarida Simões Dinis, orientada por Cláudia Sousa Pereira na Universidade de Aveiro; e *Imagens da Técnica na Ficção Científica: a Obra de Philip K. Dick no Contexto Sociotécnico* (2006), de Jorge Manuel Martins Rosa, unha tese de doutoramento dirixida por José Bragança de Miranda e defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

En xeral durante estes anos continuáronse editando as traducións de moitas obras de autores clásicos, como *Nós* (1990), de Yevgeni Ivánovich Zamiatin, traducida por Manuel João Gomes para a editorial lisboeta Antígona; *Os negros anos luz* (1992) e *Drácula Libertado* (1994), ambas de Brian Wilson Aldiss, editadas por Livros do Brasil

²²⁷ En <www.editonweb.com/Noticias/NoticiasDetalhe.aspx?nid=426&editoria3> (consultada o 23/06/2007).

na colección “Argonauta” e a Editorial Caminho na colección “Caminho de bolso”, respectivamente; *O Homem do Castelo Alto* (1993), de Philip K. Dick, publicada por Livros do Brasil na colección “Argonauta”; *Fogo nas Profundezas do Espaço* (1993), de Vernor Vinge, publicada pola editora Europa-América, na colección “Livros de bolso Europa-América. Ficção científica”; *Crash* (1996), de James Graham Ballard, publicada pola editorial Relógio d’Água, na colección “Imaginários”; *Soldados do Universo* (1998), de Robert Heinlein, publicada pola editorial Notícias, na colección “Literatura e cinema”; e *O Jogo Final* (2003), de Orson Scott Card, publicada pola editorial Presença na colección “Viajante no tempo”, entre outras.

Estes títulos poñen de manifesto que foron desaparecendo as coleccións que durante décadas trasladaron á lingua portuguesa obras doutros sistemas literarios, quedando relegadas a iniciativas particulares e situadas en coleccións mixtas, máis difíciles de identificar e atopar por parte do lectorado interesado. Tamén se observa que moitas das traducións de ficción científica foron substituídas pola entrada masiva de sagas épicas, na liña de Tolkien, de carácter eminentemente fantástico e marabilloso. Por outra parte, algunhas das traducións que se publicaron estaban intimamente ligadas a fenómenos cinematográficos, como foi o caso da serie “Alien”, adaptada por Alan Dean Foster, que durante os anos noventa editou diferentes entregas en lingua portuguesa, como *Aliens. O Reencontro Final* (1991)²²⁸, *O Oitavo Passageiro* (1994), *Invasão Alien* (1995), *Alien 3: a Desforra* (1995) e uns anos despois o volume *Alien: o Regresso* (1998), da man de A. C. Crispin e Kathleen O’Malley.

Á vista de todo o dito, as dúas últimas décadas da ficción científica en lingua portuguesa comezaron cunha situación moi dinámica e esperanzada para esta literatura, que viña da década anterior, ao aparecer novos autores ao redor da Editorial Caminho, contar con espazos en revistas e xornais que divulgaron os produtos editados, con coleccións específicas que con moito dinamismo e amplas tiraxes editaron numerosos títulos, fundamentalmente traducidos, á vez que xurdiron eventos e colectivos que promocionaron e contribuíron a visibilizar esta modalidade xenérica. Non obstante, a medida que avanzaron os anos noventa comezou a detectarse unha ralentización na publicación, tanto de produtos orixinais en lingua portuguesa coma traducidos, e comezaron a desaparecer coleccións que tiñan xa unha longa traxectoria, reducíndose

²²⁸ Trátase dunha segunda edición da tradución destes dous volumes, pois a primeira xa vira a luz en 1986-1987.

considerabelmente as plataformas nas que se apoiaba a ficción científica, entre as que hai que incluír os espazos nas revistas e xornais. Do mesmo modo, tamén foron diminuindo as celebracións de eventos, que desapareceron por falta de apoios institucionais e por estaren asentados en grupos moi reducidos de persoas, que por esgotamento abandonaron as iniciativas, como foi o caso das asociacións Simetria e, máis tarde, Épica.

No que se refire á produción, hai que salientar que durante a década dos noventa se continuaron publicando numerosas antoloxías, nas que se reuniron textos moi heteroxéneos, que demostraron en moitos casos a influencia de autores clásicos universais, de produtos mediáticos, especialmente do cinema e da televisión e, en menor medida, dos autores portugueses que os precederon. Canto aos creadores portugueses, salientan as obras gañadoras do Premio Caminho que, polo xeral, tiveron unha boa acollida por parte do público e da crítica. Entre elas predominan as colectáneas, máis cás novelas longas, inclinándose os creadores pola mestura de estilos e temáticas, a heteroxeneidade formal dos textos e tamén a introdución de elementos místicos e alegóricos, non exentos de humor e ironía. En xeral, aparecen mundos distópicos e unha gran preocupación social, recreando universos nos que se exploran mundos posíbeis, o contacto con outras civilizacións, cambios profundos no universo coñecido e as súas consecuencias na orde social. Temáticas como o destino da civilización humana, as intelixencias artificiais, a historia alternativa, as invasións extraterrestres ou o amor, a morte, a soidade das persoas e a falta de comunicación son algunhas das múltiples preocupacións ficcionalizadas nunha produción cada vez máis escasa.

Os cambios que se foron operando desde inicios dos anos noventa teñen, entre outras causas, unha recepción escasa dunha boa parte da produción, que foi vendo como desaparecían progresivamente as coleccións especializadas, o espazo en revistas e xornais, os premios de carácter efémero, os eventos de divulgación, motivado todo isto por unha clara falta de profesionalización de todos os axentes involucrados no sistema literario, desde as institucións e os produtores até o mercado. Un proceso que culminou no inicio do século coa práctica desaparición de todas as coleccións específicas e o premio Caminho, que tanto pulo lle tiñan dado a esta produción desde os anos oitenta e primeiros noventa.

O principal cambio que se observa neste momento é o transvase das iniciativas e a produción cara á Internet, onde se constituíron páxinas web, revistas, fanzines, portais, enciclopedias electrónicas, etc., nos que se foron incorporando textos, antoloxías,

certames, etc., así como moitos artigos e críticas sobre a ficción científica, que tentou na web atopar estímulos para continuar renovándose. Unha das probas desta dinámina, non exenta de dificultades, é o feito de que algunhas obras publicadas en formato papel viron a luz con anterioridade en formato electrónico. Parécenos que a consecuencia máis inmediata deste cambio é, aparentemente, a súa accesibilidade a un maior número de público, pero en realidade non deixa de ser un regreso á marxinalidade e á periferia do sistema, igual cá que tivo durante moito tempo ligada ao *fandom*, restrinxida a un grupo reducido de interesados, que configuran un circuíto que se retroalimenta e que se pecha en si mesmo, aínda que existan algúns intentos meritorios por dar a coñecer produtos de calidade nos circuítos comerciais da literatura prestixiada, que non sempre conseguen unha boa resposta, dado o descoñecemento que aínda existe da ficción científica portuguesa.

III.1.6. Conclusións

Por todo o dito pódese concluír que no sistema literario institucionalizado portugués se observa que durante as primeiras décadas do século XX apareceron produtos de marcado carácter utópico, que conviviron con aquelas obras de influencia verniana, nas que se recrean hipóteses científicas, e que conforman a primeira etapa dunha pseudo-ficción científica. Esta produción a partir dos anos vinte deu paso a títulos nos que se plasmou a influencia das revistas *pulp* norteamericanas, que precederon a unha produción máis especulativa e preocupada polo contacto cos alieníxenas, na que primou a divulgación científica e que derivou na década dos anos cincuenta cara ás primeiras novelas dominadas polo carácter filosófico e político, na maior parte dos casos alegorías coas que se denunciou a situación ditatorial que vivía Portugal. Dalgún modo toda esta produción enmarcouse na busca de novas vías de expresión, de novos cauces a través dos que introducir no sistema literario portugués as inquietudes e preocupacións dos homes e mulleres dese tempo e situálas na liña doutros sistemas literarios europeos, malia que o control exercido pola censura durante todos os anos que dominaron os réximes ditatoriais lastrou esta produción e condicionou os resultados, ademais de manter o país illado, cun programa cultural próximo aos valores tradicionais, de marcado carácter patriarcal e profundamente relixioso.

No referido ás traducións foi a partir dos anos cincuenta cando comezou a publicación regular ao alcance dun amplo abano de público de títulos de autores norteamericanos, ingleses e franceses de gran relevancia, un tipo de transferencia que axudou a cubrir baleiros do repertorio e serviu de incentivo para a creación en lingua portuguesa de novos creadores, aos que non obstante non se lles deu cabida nas coleccións máis importantes, negándolles a posibilidade de visibilización e promoción que estas ofrecían. Deste modo a conquista do espazo e os avances da ciencia e da tecnoloxía, as preocupacións pola situación social de cada momento e as especulacións sobre o futuro viron a luz en lingua portuguesa en textos traducidos de autores doutros sistemas literarios actualmente considerados grandes clásicos.

Canto á recepción, é probábel que esta produción fose lectura habitual tanto do público adulto coma dunha boa parte dos adolescentes, tanto traducida coma orixinal, dado que durante esta etapa non se ten coñecemento da publicación de obras específicas pensadas para este lectorado, polo que é probábel que a innovación e orixinalidade que achegaban estas propostas fosen o suficientemente estimulantes como para despertar o interese fundamentalmente dos mozos, que se familiarizaron con termos, personaxes e universos ficcionais moi diferentes aos ofrecidos pola literatura institucionalizada portuguesa, moita dela acérrima defensora da moral e dos ideais do réxime, aspecto que tampouco foi alleo á propia ficción científica, ao aproveitar algunha das obras propagandísticas os moldes xenolóxicos desta literatura.

A partir da década dos anos sesenta e setenta foise configurando unha produción cada vez máis rica e heteroxénea, cunha clara vontade de asentamento entre o público lector, que consumía un gran número de títulos traducidos, fundamentalmente a través de coleccións como “Argonauta”, “Livros de bolso” e “Nebulosa”, que lanzaron ao mercado centos de obras traducidas, con tiraxes moi amplas, fronte á produción propia, que adoeceu de apoio e visibilidade a través destas plataformas cada vez máis consolidadas.

Nestas décadas a produción en lingua portuguesa comezou a experimentar unha apertura cara a novas correntes temáticas e formais, nas que predominaron as propostas distópicas, fundamentalmente de carácter alegórico, coas que denunciar veladamente a situación de falta de liberdade que padecía a sociedade portuguesa e que se situaron, de modo xeral, na corrente temática e formal da “especulación de orde social”. Estas obras de calidade non impediron que viran a luz outras marcadamente ideoloxizadas e con

afán propagandístico, aínda que con menor repercusión, que acabaron totalmente esquecidas tanto polo público coma polo mercado editorial.

É de salientar que desde os anos sesenta se editou un gran número de antoloxías, as primeiras con textos traducidos e posteriormente centradas na produción propia, nas que se deron a coñecer textos de autores de referencia e se amosou unha preocupación cada vez maior por asentar unha produción que ía en aumento, seleccionar e ofrecer textos a partir de criterios de calidade, ademais de dotar estes volumes cun aparato crítico mínimo, no que orientar ao consumidor. Por outra parte, xunto coas antoloxías detéctase a inclinación dos creadores cara a textos curtos, fundamentalmente relatos, unha débeda das formas breves que enlaza coa tradición portuguesa dos contos fantásticos e tamén coa liña do humor negro, que nalgúns casos se tinguiu con trazos surrealistas. O final da ditadura e os cambios orixinados pola Revolución de Abril de 1974, propiciaron que se fose configurando o paso a unha etapa de grande eclosión e visibilidade na ficción científica portuguesa para o público adulto, que se produciu na década dos oitenta.

A confluencia dunha serie de axentes e factores que incidiron sobre o sistema propiciou que mediada a década dos anos oitenta se considerase que estaban creadas as condicións para asentar definitivamente esta produción en Portugal. Estas bases tiñan como alicerce a aposta clara da Editorial Caminho, unha das máis emblemáticas do país, a través da creación dun premio anual e dunha colección específica, que permitiron poñer en igualdade de condicións unha produción que comezou a visibilizarse ante o potencial consumidor, con novos creadores que se sentiron atraídos polo prestixio do premio e tamén pola visibilidade que ofrecía. Esta dinámica viuse amparada tamén pola organización de eventos de divulgación que contribuíron ao coñecemento de creadores e afeccionados, ao redor dos que se estableceron tecidos asociativos que divulgaron a produción pero tamén favoreceron a edición e a posta en marcha de iniciativas enriquecedoras para a ficción científica, como o contacto con axentes creadores e mediadores doutros sistemas consolidados, un diálogo que favoreceu incluso unha tímida exportación desta literatura.

Obsérvase que a promoción se debeu fundamentalmente a dúas asociacións, Simetria e Épica, que organizaron os grandes eventos de divulgación da ficción científica portuguesa, unhas iniciativas que se mantiveron durante uns anos, pero que ao igual que pasou nos demais casos, non tiveron continuidade por estar restrinxidas a un grupo reducido de persoas, que de modo voluntarioso entregaron o seu tempo e esforzo

até o esgotamento, polo que ante a necesidade de abandonar a iniciativa posta en marcha, non atoparon continuadores. Neste sentido é moi esclarecedor o apuntado por Jorge Candeias (Ribeiro, 2006), quen sinala que na ficción científica portuguesa se vén observando que son as mesmas persoas que están a: “escrever a ficção, os artigos, as críticas e ainda a editar e a divulgar. É um bocado autofágico, bastante cansativo, não muito animador e propício a levantar confusões éticas”²²⁹.

Malia todo, o mercado viuse condicionado cada vez máis por unhas tiraxes reducidas, especialmente no caso de editoriais pequenas que tentaron dar cabida a esta produción, pero que non contaban co aparato empresarial que proporcionase unha boa distribución para situarse no maior número de puntos de venda, obstaculizando a visibilidade necesaria para chegar ao potencial consumidor. Deste modo, moitas veces os custos da edición non se viron cubertos coas vendas, facendo ruinosas as iniciativas.

Coa chegada dos anos noventa comezou un claro declive, que se manifestou na desaparición progresiva de todas as iniciativas que se tiñan posto en marcha nos anos oitenta. Isto propiciou que a produción fose cada vez menor en cantidade e calidade, adoecendo de falta de referencias e de continuidade coa anterior. En xeral os autores portugueses, influenciados polas lecturas de obras anglófonas e as propostas cinematográficas, presentan universos distópicos, nos que as cidades futuristas representan novas ordes mundiais, lugares heteroxéneos, nos que xorden núcleos de resistencia e personaxes que loitan por mudar as cousas, verdadeiros exemplos de heterotopías (Hetherington, 1997: 40), nun mundo cada vez máis alienado. En xeral, sitúase a acción en futuros próximos, abandonando o afán profético e de previsión de futuros posíbeis, priorizando a previsión sobre futuros que aínda son evitábeis. Neste sentido, é moi interesante o apuntado por Grenier (2008), quen chama a atención sobre o paradoxo que se observa na ficción científica, na que a cidade se impón como o lugar e a estrutura obrigada da civilización e do progreso, pero onde os heroes que viven nelas só teñen o desexo de abandonalas a fin de atopar a inocencia e a liberdade da infancia. No inicio do novo século, no que o cambio climático parece cuestionar os modos de vida urbanos, revélase que nos países máis industrializados se dá un progresivo retorno á natureza, véndose a cidade como lugar de convivencia, sinónimo de comunicación, de cambio, de reflexión e de traballo, un aspecto que se poderá reflectir en novas obras nas que o nome da civilización non será máis sinónimo de produción ou de consumo.

²²⁹ En <www.editonweb.com/Noticias/NoticiasDetalle.aspx?nid=426&editoria3> (consultada o 23/06/2007).

Malia todo, esta produción relativamente escasa, que conta cun público reducido e que segue instalada nas marxes do sistema literario, non por iso deixa de exercer unha clara influencia na literatura institucionalizada. Un aspecto que se reflicte na produción dalgúns autores clásicos, que nalgunhas das súas obras deixaron plasmado o interese e a pegada desta modalidade narrativa na súa produción, como pode ser o caso máis emblemático de José Saramago.

III.2. A FICCIÓN CIENTÍFICA NA LITERATURA INFANTIL E XUVENIL

Os problemas de falta de atención da ficción científica, que se observaron na literatura institucionalizada durante boa parte do século XX, acentúanse no caso da Literatura Infantil e Xuvenil en xeral, que se viu lastrada por unha consideración de literatura menor. Entre as voces pioneiras que denunciaron esta falta de atención figura João David Pinto Correia (1973), quen manifestou a urxente necesidade de estudos tanto sobre a produción en xeral coma sobre as temáticas da literatura dirixida a este lectorado en Portugal. Na análise que realiza do desenvolvemento da Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa non aparece ningunha referencia á existencia de obras que poidan adscribirse á ficción científica, malia que o marco temporal abranguido se inicia xa no século XVIII e chega ao século XX (Correia, 1973: 25-39). Aínda así, Correia toma como referencia unha enquisa sobre hábitos de lectura entre a mocidade, realizada por Rui Grácio en 1971, e observa que o noventa por cento das referencias dos enquisados son de literatura de ficción, fronte á produción informativa de divulgación científica ou de carácter máis biográfico. Dentro desa literatura ficcional, Rui Grácio destaca que unha quinta parte ten que ver co que el chama “livros de cordel”, denominación coa que se refire a unhas lecturas máis habituais entre os rapaces ca entre as rapazas e nas que predominan características como o feito de estaren:

escassamente ilustradas, ou sem ilustração alguma, mas contendo todos, mediocrementemente, uma intriga pobre, convencional e estereotipada, de aventura, violência, de amor, de humor; histórias de vaqueiros, de índios; de espiões, de polícias e ladrões; de piratas, corsários e flibusteiros; de

explorações e viagens; de guerra; *de ficção científica*²³⁰; enredos sentimentais; peripécias humorísticas, etc.” (Correia, 1973: 46).

Entendemos que neste caso, as lecturas deses mozos son obras traducidas ao portugués, como as que acolleu a colección “Europa-América Juvenil”, de Publicações Europa-América, a cal desde 1967 publicou dúcias de títulos de autores ingleses, franceses e alemáns²³¹, despois de terse inaugurado coa novela *O Príncipe Árabe* (1967), de Anthony Fon Eisen (1917), na maior parte dos casos ofreceu novelas de aventuras ambientadas en lugares exóticos ou que teñen como protagonista a un personaxe histórico (Alexandre Magno, Atila, Cristóbal Colón, Fernão de Magalhães, Napoleón Bonaparte, etc.). Non obstante, tamén se incluíron algúns títulos que se aproximan ou xogan coas temáticas próximas á ficción científica, especialmente as relacionadas cos avances aeroespaciais, como foi o caso de *Perdidos à Volta da Lua* (1972), de Arthur W. Ballou; e *Os Dois “Robots”* (1974), de Karl Bruckner.

O limitado número de obras desta literatura é un feito que se constata en traballos como o de Francesca Blockeel (2001), no que estuda a literatura xuvenil en Portugal desde 1974 até 1994 e afirma que “dois géneros quase não têm expressão na literatura portuguesa, a ficção científica e o fantástico, feição que a literatura para adultos, exceptuando algumas obras de autores modernos, também apresenta” (Blockeel, 2001: 81-82). Aínda que compartimos en parte esta apreciación, consideramos que son numerosas as obras que sen responder a todos os trazos da narrativa de ficción científica ou sen facelo de xeito estrito, como veremos pormenorizadamente na análise do *corpus*, si presentan trazos propios da ficción científica, polo que serán obxecto de comentarios, reflexións e análise neste estudo.

En obras de carácter historiográfico, fundamentalmente panorámicas, sobre a Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa, como a de José António Gomes (1998), tamén se observa que non hai mostras de ficción científica dirixida á infancia e mocidade en lingua portuguesa até o período denominado “Consolidação” (Gomes, 2005: 68). Trátase dun amplo marco temporal que abarca de 1945 a 1995 e que este estudioso subdivide en dúas claras etapas: unha primeira que se estendeu desde o final da Segunda Guerra Mundial até o final da Ditadura (1945-1974), e unha segunda que comezou despois do 25 de Abril (1974-1995), momento que se corresponde coa desaparición da

²³⁰ A cursiva é nosa.

²³¹ Como foi o caso de Jules Verne e Emilio Salgari, os máis solicitados polos adolescentes, segundo datos das bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian (Correia, 1973: 44-45).

censura e o inicio do período de democracia representativa. Da primeira etapa, correspondente co Estado Novo, salientase o feito de que os que escriben para os máis novos se ven constrinxidos polas circunstancias políticas, sociais e culturais impostas polo réxime. De modo que:

a ficção para os mais novos acabava por se resignar perante uma série de normas –implícitas e explícitas– determinadas pela obediência e a opressão, estandartes do salazarismo, que na verdade incidiram sobre a globalidade da vida nacional. Na literatura infantil, como em outros universos artísticos [...], a atitude oficial ou do estado era incontornável e indiscutível, cega e surda a quaisquer liberdades criativas, mas facilitadora e encorajadora de uma escrita pedagogizante e seguidora dos princípios sugeridos (Ramos, Silva e Gomes, 2009: 22).

Neste sentido, a preocupación do réxime queda manifesta no documento da Direcção dos Serviços de Censura, *Instruções sobre Literatura Infantil*, no que se insta a inculcar as normas psicológicas, morais, hixiénicas e artísticas convenientes, dentro do cuño nacional e evitar “a excitação imoderada das crianças e jovens, furtando-os aos escritos impregnados de inveja pelos gozos de que porventura desfrutem os mais favorecidos pela fortuna, ou incitadores de lutas sociais” (Ramos, Silva e Gomes, 2009: 23). Dado o carácter impositivo desta “guía de actuación”, non é de estrañar que determinase os produtos literarios resultantes, tanto desde o punto de vista dos xéneros coma dos modos literarios, incidindo incluso en cuestións como os tipos e tamaños de letra, os papeis e cores de impresión, etc., especificando, por exemplo, que non se poden empregar tintas de cor na impresión escrita, senón que se deberá imprimir “sobre fundo creme ou branco”. Todo amparándose en que o goberno, tinguido dun forte paternalismo,

por consideração de simples bom-senso, não pode desonerar-se da obrigação de impor princípios gerais orientadores, éticos, psicológicos e estéticos, além de um mínimo de condições técnicas que salvaguardem a higiene visual do leitor (Ramos, Silva e Gomes, 2009: 23).

Na planificación cultural levada a cabo polo Estado tamén cabe destacar que desde inicios da década dos sesenta o Ministério de Educação Nacional, a través do Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas e as Escolas Primárias, fomentou a edición de obras dirixidas a este lectorado, un papel que despois foi desenvolvido polo Serviço de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian, neste caso atendendo tamén á

literatura xuvenil (Guedes, 1973: 11). Entre as iniciativas pensadas para o estímulo da creación, hai que sinalar a convocatoria do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, instituído polo Secretariado da Propaganda Nacional, dirixido ás obras infanto-xuvenís, que se mantivo desde 1937 até 1972, momento no que foi substituído polo Prémio de Literatura Infantil e Juvenil da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Direcção-Geral da Informação (Ramos, Silva e Gomes, 2009: 24), que só se mantivo vixente até 1974.

A preocupación do Réxime continuou anos despois co apoio e difusión levados a cabo polo Ministério da Educação Nacional, a través da Direcção-Geral da Educação Permanente (Guedes, 1973:12), que durante o ano 1972 e 1973 promoveu un ciclo de conferencias sobre a Literatura Infantil e Xuvenil, que coincidiu cunha exposición celebrada no mes de outubro de cada un destes anos, no que se abordaron cuestións diversas referidas a esta literatura e que se recolleron en formato libro cos títulos: *A Literatura Infantil em Portugal* (1972), de Esther de Lemos; *Aspectos Editoriais da Literatura Infantil* (1972), de Júlio Gil; *Arte Infantil. Livro Infantil* (1972), de José Maria Amaro Júnior; e *O Aspecto Gráfico do Livro Infantil* (1973), de Júlio Gil, entre outros. Estes primeiros estudos de carácter sistemático teñen como antecedente o estudo precursor de Henrique Marques Júnior, *Algumas Achegas para uma Bibliografia Infantil* (1928), no que o autor recolle obras publicadas até 1927 dirixidas ao lectorado infantil e xuvenil.

Co inicio da segunda etapa, que arrincou coa instauración do réxime democrático a partir do 25 de abril de 1974, observáronse cambios tanto nos planos político e socio-económico, coma no dominio da cultura. Para a Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa son fundamentais os que afectaron ao sistema educativo, que propiciaron unhas condicións máis favorábeis para a democratización da cultura e o acceso á educación, o que provocou un aumento do público lector. Considérase que foi a partir deste momento cando comezou unha renovación da literatura dirixida á infancia e xuventude que supuxo que “entre finais da década de setenta e o inicio dos anos noventa, se assistiu ao chamado *boom* da literatura para jovens em Portugal” (Gomes, 1998: 43). Non obstante, parte das tendencias que dominaron a partir deste momento xa se viñan prefigurando desde había tempo, na maior parte dos casos da man de creadores que rexeitaron os modelos impostos polo réxime e que se plasmaron en feitos como o tratamento do concepto de liberdade e na denuncia, máis ou menos velada, da situación vivida en Portugal (Ramos, Silva e Gomes, 2009: 29). Deste modo, a Revolução

mais do que um momento específico, muito breve e cronologicamente datado, o 25 de Abril surge como uma espécie de marco geoestratégico, pela forma súbita, radical e simultaneamente unânime e pacificadora, como põe fim a um regime opressivo e censor que governou os destinos do país e dos seus habitantes durante mais de quatro décadas. O surgimento de leituras simbólicas, algumas de profundo cunho literário, foi praticamente imediato” (Ramos, Silva e Gomes, 2009: 36).

III.2.1. Os inicios

Entre as obras pioneiras con trazos de ficción científica dirixidas á infancia e mocidade en lingua portuguesa hai que salientar dous relatos enmarcados na “exploración do universo”, moi vinculados á actualidade do momento no que se publicaron, como foron *Laika, a Princesa do Espaço* (1962) e *Laika, Hóspede de Vénus* (1963), de **B. Guerra Conde Júnior**. Son dúas obras que toman como punto de partida o lanzamento do satélite artificial ruso Sputnik 2, dentro do que viaxou a cadela chamada Laika e que representou o primeiro ser vivo en orbitar ao redor da Terra. Laika coa súa experiencia demostrou que era posíbel que un organismo soportara as condicións de microgravidade e abriu o camiño á participación humana nos voos espaciais, nun momento caracterizado pola Guerra Fría entre os Estados Unidos e a Unión Soviética, principais potencias na orde mundial despois da II Guerra Mundial. A tensión internacional e os avances na industria armamentística e con fins militares levaron, no final dos anos cincuenta, ás probas dunha serie de lanzamentos de satélites artificiais, que supuxeron o inicio da carreira espacial do ser humano máis alá dos límites do seu propio planeta. Estes primeiros lanzamentos de satélites artificiais leváronse a cabo no marco do Ano Internacional Xeofísico (1957-1958) establecido pola Organización das Nacións Unidas e representaron un avance moi importante de cara ás misións tripuladas que tiveron lugar máis tarde, que culminaron coa chegada á Lúa o 20 de xullo de 1969.

Guerra Conde parte dun feito real, o lanzamento do satélite artificial Sputnik 2, no que viaxou a cadela Laika o 3 de novembro de 1957, e ofrece unha “história fantasiada do destino de Laika” (p. 6), coa finalidade de que os máis novos non estean tristes por saber que “o foguetão em que viajou a cadelinha ficou perdido para sempre

na imensidade dos céus” (p. 6). Por iso, desbotando “as afirmacións dos cientistas” (p. 6) ofrece unha alternativa aos feitos reais, amparándose en que máis alá das “coisas tristes da vida existe sempre un mundo feito de ilusións, sonhos e aspiracións” (p. 6), posto ao servizo do lectorado máis novo.

Botando man dos recursos propios da tradición oral, como as constantes interpelacións ao lector, as preguntas retóricas, as chamadas de atención, etc., recórrase inicialmente a un autor implícito representado (Villanueva, 1984) que se sitúa moi próximo ao estatuto do contador de historias, tanto pola *captatio benevolentiae* coma pola proximidade e complicidade que busca co lector/oínte, que lle dá paso a un narrador protagonista, que é a propia Laika, quen desde a primeira persoa rememora brevemente a súa vida desde o nacemento até o intre no que a pechan nun laboratorio, onde comeza a preparación para a viaxe, con adestramentos e actitudes dos seus donos que non chega a comprender. É a partir do lanzamento do satélite que a trama se centra na evolución da protagonista, que sofre un proceso de humanización, do que se amosa plenamente consciente: “Conforme os grandes céus estaban a ser percorridos por mim, a cadelinha Laika ia deixando de existir. Em seu lugar surgia um ser pensante e de raciocínio rápido tal como eu supunha que seriam os homens” (p. 13). Un cambio substancial que lle dá autonomía para “mexer na aparelhagem posta à minha disposição” (p. 13), unha natureza humanizada que a volve independente, capaz de mudar o seu destino e, polo tanto, cambiar o rumbo da historia e o seu propio futuro. Desde ese intre a percepción do mundo que a rodea tamén se humaniza, aproxímase á percepción humana e polo tanto analiza as reaccións, a contorna e todo o que ve e experimenta desde unha posición máis crítica, analítica e cuestionadora.

Laika convértese entón na transmisora das marabillas que desvela o universo, ofrecendo múltiples datos de carácter científico como a velocidade do satélite, a distancia coa Terra, a saída da órbita e a chegada á Lúa, etc., o que sitúa as propostas de Guerra Conde na liña da obra de Jules Verne, onde a aventura serve tamén para divulgar aspectos técnicos e científicos, que por veces ralentizan a trama. Tamén se aproxima á obra verniana na visión moi positiva dos avances científicos e técnicos, que se configuran como un ideal a conseguir pola especie humana.

A chegada á Lúa dá paso á recreación dun mundo futurista, no que Laika entra en contacto con extrañas razas alieníxenas, que se comunican telepaticamente, viaxan por todo o Universo, civilizacións moi avanzadas que consideran a terrestre como primitiva e que configuran un mosaico evolutivo no que se integran todas as especies do

cosmos, que se complementa coa entrega *Laika, Hóspede de Vénus* (1963), deixándose sentir a pegada de obras universais de autores como Herbert George Wells, Ray Bradbury e Edgar Rice Burroughs, entre outros.

É de interese tamén salientar nestas dúas obras a perspectiva relativista que se adopta, ao cuestionar as convencións que dominan a vida da especie humana, reflexionando sobre o excesivo androcentrismo e colocar a protagonista ante outras formas de vida, outras civilizacións que, a través da visión de Laika, lle fan ver ao lectorado agardado que existen outros modelos e patróns posíbeis, transmitíndolle unha mensaxe de esperanza no progreso da humanidade, na que “a Paz e a Harmonia, o fim da Dor e da Morte, a libertação de todas as dificuldades que limitam os homens hão-de ser conseguidas daqui a pouco tempo para que a vida dos homens participe no bem-estar da vida cósmica” (p. 54).

Tomando as viaxes espaciais como temática, no inicio da década dos anos setenta viu a luz tamén outro título pioneiro, o relato *Henriquinho*, de **Estela Brum**, publicado en Luanda (Angola) en decembro de 1972. Malia que a obra non se editou en Portugal, a súa presenza nas bibliotecas portuguesas puido ser unha forma de chegar ao público infantil do país e formar parte das súas lecturas, polo que consideramos de interese incluír unha breve referencia a esta obra pioneira.

O texto escribiuse para o programa radiofónico *Vía Láctea*, da Mocidade Portuguesa Feminina e debido ao interese que espertou decidiuse convocar un concurso de ilustración entre as alumnas do Ciclo Preparatório do Estado de Angola. O resultado é un texto en dezasete capítulos que foi editado pola Livraria Alvorada coa axuda da Secretaria Provincial de Educação. O protagonista é Henriquinho, un neno que vive no espazo e que chega á Terra para coñecer as serras, os animais, a aldea e as súas xentes, o río, a neve, as cidades, etc., elementos que forman parte da contorna máis familiar do lector infantil. A través das peripecias que vive Henriquinho familiarízase ao público máis novo con nomes e elementos do universo, como a Vía Láctea, as Tres Mariás, os planetas e as viaxes espaciais, que comezan a ter como destino a Lúa. A divulgación sobre o universo e os avances tecnolóxicos circunscribíense a un momento no que a carreira espacial das grandes potencias mundiais (Estados Unidos e a Unión Soviética) espertaban o interese en todo o mundo e formaban parte da actualidade do momento. Non obstante, entre os trazos máis relevantes da obra figura unha marcada defensa da ideoloxía colonial e a presenza recorrente das crenzas relixiosas, algunhas de marcado

carácter popular, apelando constantemente á intercesión divina e aos astros e describindo o protagonista como se fora un anxo.

Entre as obras pioneiras desta etapa inicial figura pola súa calidade literaria *O Elefante Cor-de-Rosa*, de **Luísa Dacosta** (Vila Real, 1927), unha obra singular que permite inesgotábeis lecturas, que teñen incidido na dimensión onírica do texto e o tratamento de problemáticas como o tempo, a propia morte, o simbolismo da infancia e do crecemento, ademais de aspectos como a preocupación ambiental e ecolóxica (Ramos, 2007: 9). Un conto que, sen enmarcarse plenamente nas coordenadas da ficción científica, emprega tamén as viaxes polo espazo como motivo e presenta unha prosa de marcado carácter poético, que se forxou ao longo da dilatada traxectoria da autora, quen mostrou en numerosos títulos o seu bo facer, até o punto de que, como sinalou José António Gomes (2009), “poucos escreverão com o nervo estilístico e com a poeticidade que tornaram singular a prosa de Luísa Dacosta”, a través da que se presenta o declive dun mundo descoñecido, no que o único sobrevivente (o elefante) decide fuxir a outro planeta. Non obstante, o tratamento dado a estes elementos e o desenvolvemento da trama distancian o lectorado dunha visión especulativa e achégano máis a unha lectura alegórica, aínda que claramente inscrita na vontade reflexiva, que tamén é unha das características dos produtos de ficción científica.

Publicado en decembro de 1974, nel está presente unha forte lectura simbólica, na que funcionan unha serie de binomios isotópicos (escuro/claro, sombra/luz, día/noite) que sinalaron Ana Margarida Ramos, Sara Reis da Silva e José António Gomes (2009: 37) noutras obras deste momento destinadas ao público infantil e xuvenil, e que xurdiron de forma case inmediata á Revolución do 25 de Abril.

Neste relato²³² Luísa Dacosta recrea a historia dun elefante de cor rosa que chega á Terra desde un planeta distante, inicialmente utópico, que se reforza co emprego da particular cor do animal, que se xustifica pola procedencia extraterrestre, ao chegar dun “planeta fora da nossa galáxia, num mundo pequenino, forjado no bafo de outras estrelas e aquecido por outro sol” (p. [7]), que alegoricamente recrea a felicidade e inocencia propias do universo infantil, representado como a encarnación absoluta da liberdade en sentido pleno, dado que nel reina o sosego, a alegría e a harmonía, onde non se coñece a existencia do sufrimento nin o paso do tempo. Este esplendor séntese

²³² Non falamos de álbum narrativo, malia que hai críticas que así o denominan, por canto Ana Margarida Ramos (2007) considera que o texto é capaz de funcionar independentemente das ilustracións que o enriquecen e/ou redimensionan, unha das características imprescindíbeis para considerar calquera obra como “álbum”.

ameazado por presaxios funestos, ao comezar a murchar as flores, continuar coa chegada das nubes que cobren o ceo e que provocan a morte de diferentes elementos da natureza, como os paxaros, até que, finalmente, desaparecen incluso os elefantes que habitan ese planeta, onde só queda o protagonista.

A gradación da desolación, da dor e do afogo é cada vez máis impactante, como se dunha glaciación se tratase, ameazando coa desaparición total deste mundo inicialmente presentado como idílico. O protagonista queda a cada momento máis só, angustiado e desorientado, o que o leva a sentir a necesidade imperiosa de fuxir da soidade e da súa inadaptación a un mundo en declive. A confusión que o elefante sente conmove o lectorado, até que chega a salvación, en primeira instancia, da man dun cometa que viaxa polo universo, oportunidade que aproveita o protagonista para fuxir agarrado á súa cola. A través desta viaxe e da conversa que mantén co seu salvador, o elefante coñece a existencia dun planeta que se chama Terra, onde descenderá, como lle explica o cometa amigo “na imaginação de uma criança. Assim não morrerás nunca e terás sempre companheiros” ([p. 47]). Un camiño de esperanza que se materializa no seu contacto cun grupo de nenos e nenas, que o reciben estusiasmados na derradeira páxina do volume.

En xeral, malia que Dacosta aproveita liñas temáticas moi utilizadas na ficción científica, a das viaxes interplanetarias, a desaparición de mundos ou o contacto entre diferentes civilizacións, non podemos dicir que *O Elefante Cor-de-Rosa* sexa unha obra de ficción científica propiamente dita, senón que o universo recreado se converte nun mundo marabilloso que “até pode ser o noso” (Pereira, 2002: 21), no que a “imaginação e o sonho aparecem, pois, como universo alternativo, o reverso da medalha da morte e da tristeza, motivos estes que levam o elefantezinho a partir, iniciando uma viagem que fará dele o modelo do incrível maravilhoso” (Pereira, 2002: 20).

Resulta tamén moi significativo o tratamento de cuestións como a identidade e a alteridade ao presentar un mundo de partida singular ante o que se crea un efecto de distanciamento, comprensíbel a partir da conversa entre o elefante e o cometa, que lle dá referencias da Terra e dos seus habitantes, ese Outro lugar que se converte en destino desexado e ilusionante do elefante. Un mundo novo no que se busca a si mesmo e unha nova dimensión da existencia, que en palabras de José António Gomes se pode interpretar como a “busca de si e, se quisermos, da sua própria ilusória infinitude na pessoa do outro, em especial no que este tem de menos perecível, a espiritualidade e a capacidade de sonhar” (Gomes, 2007a: 5).

En canto ao estilo, é unha obra na que a autora xoga con constantes derogacións de expectativas, iniciadas na expresión que preside a obra, “no sonho, a liberdade”, un lema que unifica todos os seus textos e que:

parece funcionar como uma espécie de protocolo de leitura estabelecido com o seu leitor, convidando-o a seguir a personagem principal que, sendo maravilhosa e possuindo um conjunto de atributos que a parecem remeter para um certo universo da infância, o conduzirá também a um determinado mundo possível onde a instauração do onírico se torna sinónimo de liberdade, no sentido em que possibilita imaginar, fruir e criar (Azevedo, 2005: 165).

Este mesmo xogo de derogación de expectativas tamén se dá co emprego da fórmula hipercodificada “Era uma vez”, coa que introduce o lector no pacto ficcional e remite cara a un contexto marabilloso, cuestionado inmediatamente polo propio narrador ao observar que os elefantes cor de rosa non existen. A través destes xogos, abórdase a temática do sufrimento e a soidade que sente un ser coma nós, que só atopa refuxio na imaxinación da infancia, aínda que para iso se bote man de elementos como a chegada desde un planeta innomeado, o final dunha civilización, un cometa e unha viaxe polo universo, neste caso marcadamente imaxinario, pero que serve para poñer en contacto os máis pequenos cos elementos que conforman o espazo exterior (Vía Láctea, cometas, planetas, estrelas, etc.) desde un punto de vista lúdico e á vez pedagóxico.

Segundo ten marcado a crítica, as coordenadas ao redor da dor, a soidade e a concepción da infancia como etapa aberta á imaxinación constitúen os eixos fundamentais da obra de Luísa Dacosta, a quen Natércia Rocha (1984: 107) caracteriza como “uma escritora de estilo apurado e forte envolvimento poética que conta histórias de amizade e solidão”. Outras lecturas teñen situado esta obra de Dacosta como pioneira no tratamento da temática do multiculturalismo (Balça, 2008), por considerar que con esta obra se busca promover nos máis novos a capacidade de distinguir entre a súa perspectiva e a do Outro, unha vez que o coñecemento do Outro, da súa cultura, dos seus costumes, das súas regras de conduta, das súas opcións relixiosas ou sexuais, lles permitirá desenvolver actitudes de alteridade cos individuos.

Do mesmo modo, Balça (2008) salienta que a infancia simboliza aquí ao Outro, fronte ao protagonista, e que ambos amosan unha gran disposición para descubrirse mutuamente, facilitando que o potencial receptor infantil se identifique coa actitude e vontade de acollemento cara ao visitante. Unha lectura posíbel, que tamén leva a cabo

Fernando Fraga de Azevedo (2005: 167-68), quen chama a atención sobre a importancia do Outro, tanto na súa vertente positiva, ao ser asociado á presenza, compañía e camaradería que representan para o protagonista os elementos que forman parte do seu mundo, coma á negativa, debido á súa progresiva ausencia, que provoca a loita contra a soidade, a desorientación e o sufrimento no que se ve sumido o elefante, a medida que vai desaparecendo o mundo que coñece e tamén o Outro co que compartía a súa felicidade (quere ter compañeiros porque “a solidão é difícil de suportar”).

Outra lectura é aínda posíbel, atendendo ao marco temporal no que a obra viu a luz: aquela eminentemente alegórica da situación que vivía a sociedade portuguesa de camiño cara á liberdade e o cambio de rumbo socio-político-cultural, unha nova etapa de esperanza nun futuro mellor para unha sociedade que saía dun longo período ditatorial de máis de corenta anos.

A obra coñeceu tres edicións, nas que hai importantes cambios dende o punto de vista paratextual. A edición orixinal (1974) conta coas ilustracións de Armando Alves, que foron recuperadas con algúns cambios na terceira (2005). Pola contra, na segunda edición (1996) as ilustracións son de Francisco Santarém (pseudónimo do deseñador gráfico Francisco Providência, Coimbra, 1961). Tanto nun caso coma noutro, as propostas ilustrativas decorren de par do texto, con representacións realistas do protagonista en diferentes momentos do relato, marcadas por unha sinxeleza moi evocativa.

As ilustracións de Armando Alves, da edición inicial e da reedición de 2005, incluída na colección “Obras completas”, presentan elementos comúns como a capa dura, as cores dominantes da publicación e das propias ilustracións, cuxo elemento visual determinante é o dominio cromático da cor rosa, tomado do título do libro e que caracteriza o protagonista. Non obstante, percíbese que o ton rosa da primeira edición é considerabelmente máis vivo e forte có da terceira, ao que se engade un maior tamaño do formato, o tipo de papel, de letra e unha cuberta diferente en cada caso, como estudou pormenorizadamente Ana Margarida Ramos (2007: 9-16), aínda que en ambos casos se crea unha atmosfera tenra e acolledora do propio obxecto, o libro, que contribúe a unha lectura máis envolvente, na que o protagonista aparece en diferentes posturas, que permiten intuír o que sente, sempre na parte inferior esquerda das páxinas pares, como querendo fuxir do libro, e que parece simular o movemento do animal, nunha técnica empréstada polo cinema de animación. Só en dúas ocasións a ilustración ocupa toda a páxina, a primeira, na que se representa o planeta feliz no que viven os

elefantes cor de rosa, e a segunda, no intre no que o elefante lle pide axuda ao cometa para poder fuxir en dirección á Terra, momentos climáticos da historia.

Polo que se refire á segunda edición, as ilustracións de Francisco Santarém acentúan a expresividade do conxunto (texto-imaxe) a través do xogo da alternancia do tamaño de caracteres, os cales lle van lanzando pistas ao lectorado sobre o sentido implícito inherente ao texto, co que se integran plenamente. Chámase así a atención cara ao elemento remarcado na frase, que chega incluso a ocupar en exclusiva a parte central dalgunhas páxinas, a modo de marcas climáticas, coas que se acentúa o dramatismo (como ocorre no momento que o elefante descobre a existencia da morte no seu idílico mundo). Salienta Ana Margarida Ramos (2007) da proposta ilustrativa de Santarém o traballo gráfico, considerado como marca do autor, que introduce múltiples elementos que redimensionan o texto, abríndoo a diferentes posibilidades de lectura. Tamén chama a atención sobre algúns dos cambios máis significativos, como as variacións gráficas no tamaño da letra e na disposición das liñas na páxina, que poden causar en certos momentos un efecto de estrañamento. Cualificadas como “altamente eficaces” salienta a variación cromática asociada á identificación de emocións do heroe e as suxestións de movementos e dinamismo que aparecen na viaxe final do elefante e a súa representación en dúas páxinas sucesivas, aínda que é a última ilustración a que cualifica como “mais ben conseguida” por “como consegue interseccionar e fazer coincidir dois universos distintos –o real/empírico e o fantástico/onírico- cruzando, num mesmo plano, as personagens de mundos diferentes” (Ramos, 2007: 15).

Por outra parte, o xogo ilustrativo, en especial a representación do elefante no planeta moribundo, lembra a disposición doutras obras, como é o caso de *Le Petit Prince* (1943)²³³, de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), onde o xogo de proporcións equipara o protagonista co planeta que ten aos seus pés.

A estreita complementariedade entre texto e ilustración favorece o forte carácter simbólico e sinestésico deste volume, no que se recorre a expresións sensoriais e metafóricas (mesmo na representación do protagonista), que lle atribúen unha expresividade que atrae cara á lectura e á ansiedade por descubrir que ocorre na páxina seguinte. Créase así unha peculiar relación de interaccionismo sógnico, que orixina un novo e complexo obxecto, descodificábel na lectura, na que a través das ilustracións o lector obtén información que non aparece no texto, como o latecante corazón do planeta

²³³ Clásico traducido á lingua portuguesa en 1959.

que vai morrendo e a presenza de paxaros mortos, elementos que aumentan o dramatismo e lle poñen rostro a alusións textuais, como no caso dos nenos que acollen o elefante na súa imaxinación, marcados polo multiculturalismo das diferentes razas que conviven no grupo representado.

Un ano despois da primeira edición deste texto de Luísa Dacosta, en 1975, **José Sacramento** publicou *História da Viagem à Lua e Arredores de uma Menina que tem uma Estrela mais os seus Amigos*, un relato con moitos trazos propios dos contos da tradición oral, que se complementa coas ilustracións figurativas de Soares Rocha, nas que se recrean escenas do narrado marcadas polo gran colorido, ben integrándose no texto, a modo de viñetas de banda deseñada, ben a toda páxina, representando momentos climáticos do texto, aínda que sen engadir información adicional.

Unha vez máis a temática das viaxes ao espazo aparece como elemento central, ao recrear a viaxe en foguete á Lúa de Irene, o Batatinha e o seu can Farrusco, o Grilo e o Tobias. Igual ca na proposta de Luísa Dacosta, na de Sacramento predominan tamén os elementos de carácter fantástico e imaxinativo, entre os que o motivo da viaxe en foguete é aproveitado polo autor, de xeito moi oportuno, nun momento histórico no que o espazo e os avances na industria aeroespacial estaban acadando altas cotas de interese entre o público máis novo, fundamentalmente polas noticias que desde os Estados Unidos e a Unión Soviética se producían ao redor dos descubrimentos científicos e os avances no estudo do sistema solar, despois da chegada á Lúa e co lanzamento dos primeiros satélites de comunicacións. Non obstante, na obra de Sacramento non se observa un afán de divulgación científica, senón que a viaxe serve como pano de fondo para tratar cuestións como a liberdade e a imaxinación, o ludismo e a inocencia, valores que son encarnados polo grupo de protagonistas, unha nena e os seus amigos, fronte ao inmovilismo e a oposición a estes valores que representa unha parte da sociedade, representada pola Vizinha. Ben é certo que non se desaproveita a ocasión para referir cuestións básicas deste tipo de viaxes, como veremos.

As peripecias que se van narrando ao longo do texto salientan polos trazos de marcado carácter fantástico, situando o lectorado desde o inicio no terreo da imaxinación e do ludismo, sementando a dúbida sobre a veracidade do narrado e plasmando as perspectivas encontradas entre infancia/adultos:

Se a história que vamos contar aconteceu ou não, nunca saberemos ao certo.
Uns, dizem que sim e juram a pés juntos que a Irene tem guardada uma

estrelinha pequenina que trouxe da Via Láctea. A vizinha diz que é tudo imaginação (p. 5).

O pacto ficcional entre narrador e lector continúa na presentación dos personaxes, aos que dá paso, a modo de acoutación, coma se dunha posta en escena se tratase, e sitúase no plano infantil, poñendo ao mesmo nivel os personaxes reais e os fantásticos:

Entram a Irene –que é a menina da Estrela– o Tobias, o Grilo, o Cão, o Pantaleão, o Batatinha, um Astronauta, a Vizinha e coisas. Muitas coisas. Nestas histórias, as coisas são muito importantes. Às vezes, até parecem pessoas, não é? Basta uma pedrinha para fazer um amigo, um pau para fazer um cavalo, uma tampa de laranjada é uma bicicleta que dá a volta a Portugal. Vocês sabem... (p. 6).

Este canto e defensa da imaxinación desenvólvese ao longo de todo o relato, pero comeza xa no peritexto autorial da dedicatoria, na que se explicita que a obra vai dirixida “Para todas as crianças a quem, alguma vez, os adultos limitaram a imaginação”. A oposición infancia/adulto crea un xogo de perspectivas que se reflicte nas actitudes dos personaxes, ao adoptar unha postura en favor e en contra, respectivamente, da imaxinación e do ludismo. No primeiro caso, sitúase o grupo de protagonista infantís e aqueles seres próximos ao mundo imaxinario infantil (como os animais), que son apoiados por algúns adultos, persoas definidas por trazos propios da infancia, como a alegría, a inocencia e, sobre todo, o gran poder de imaxinación para comprender aos máis novos, como é o caso de Pantaleão, un latoeiro, alquimista, alfarrabista e con ideas xeniais, que lles vende o foguete. O segundo grupo ten a súa mellor expresión na personaxe da “Vizinha”, unha muller que cuestiona os primeiros pola súa radical incredulidade. Esta personaxe, cunha denominación xeral e sen nome propio que a individualice, representa o inmovilismo dunha xeración marcada polas circunstancias históricas, sen dúbida as impostas pola ditadura, que a converteron en vítima dun tempo duro e dunhas circunstancias nas que a infancia e nenez deseguido deixaban paso á idade adulta, con responsabilidades e lonxe do ludismo e a inocencia, pois esta muller “nunca entendeu que as crianças têm que ter imaginação” (p. 5), debido a que “ela não tem imaginação. Se calhar porque no tempo dela não se usava ter imaginação” (p. 5). É por iso que cando ten coñecemento da viaxe á Lúa exclama alporizada, unha e outra vez: “Está o mundo louco / Está o juízo mouco! / Tudo quanto

acontecer é pouco” (p. 13), retahila que emprega para amosar a súa incredulidade ante cada novo acontecemento, pero tamén como advertencia e augurio de desgraza.

A actitude do narrador coa “Vizinha” tinguése de gran benevolencia e comprensión, insistindo en que é unha boa persoa e unha “coitada”, que non acepta a fantasía como elemento do seu universo por medo, malia que ela “não entendia que dizia aquilo só porque não tinha coragem de acreditar em coisas que lhe faziam medo” (p. 13) e tamén por unha miguiña de envexa, aspecto que lle serve ao narrador para poñer de manifesto a distancia xeracional entre os máis novos e unha parte dos adultos, marcados en moitos casos polo momento histórico que lles tocou vivir.

Pola contra, a perspectiva coa que Irene se enfronta á vida é dinámica, de aposta polo cambio e polo coñecemento, por iso lle di á vizinha que “se a gente ficar sempre no mesmo sítio não descobre nada [...] Se todas as mães pensassem como ela, as pessoas nunca mais se conheceriam umas às outras...” (p. 16). Dalgún modo Irene representa unha xeración que aposta polo cambio, a forza da xuventude que confía no coñecemento e na necesidade de saber, fronte ás outras posturas, froito dun tempo pasado e do que as persoas non son responsábeis, senón vítimas dunha educación, unha cultura patriarcal e unha forte presión social, neste caso concreto impostas durante a longa ditadura que rexeu Portugal boa parte do século XX.

É de destacar tamén na obra a complicidade co lector, ao que o narrador apela en reiteradas ocasións, un dos aspectos que aproxima o relato á tradición oral, coa que comparte tamén a indeterminación temporal e a introdución de composicións poéticas con formas e estilos propios das rimas populares (reiteracións, onomatopeas, xogos de palabras, etc.), que animan unha lectura colectiva en voz alta. Estas concomitancias coa literatura tradicional póñense de manifesto tamén no tratamento dalgún dos personaxes, en especial o Grilo, antropomorfizado, que representa cualidades e valores tan relevantes como a humildade, unha lección que lles transmite aos seus compañeiros de viaxe (e con eles ao lectorado agardado), aos que lles fai ver que o importante da experiencia que están a vivir non é adquirir fama e saír na televisión, na radio ou nos xornais, senón compartir con outras persoas o que viron e aprenderon, o mellor medio de fomentar o coñecemento e compartir as experiencias vitais.

A recreación deste mundo infantil marabilloso plásmase tamén na descrición do espazo exterior, onde os protagonistas descubren “dezenas de milhares de garrafas, todas às riscas, azuis e amarelas, violeta e rosa, verde e amarelas, azuis e rosa! Todas as garrafas tinham dentro laranjada ou limonada, ananás e dióspiro! [...] Era a galaxia dos

refrescos”²³⁴ (p. 22); o foguete ten forma de funil, o seu combustíbel son as gargalladas, etc. Esta fantasía é a que lle serve ao narrador para facer unha sutil crítica, por veces de modo explícito, de diversos aspectos da sociedade do momento, en especial a oposición entre as diferentes xeracións e o conservadurismo que predomina nalgúns sectores, como sinalamos, pero tamén da pobreza, simbolizada no desexo dos protagonistas de poder beber refrescos, aos que non teñen acceso, pois “a maior parte da rapaziada lá do Bairro bebia água do chafariz. E que a água do chafariz, afinal, era bem boa para matar a sede e estava à disposição de todos...” (p. 26). Non se ignora tampouco a crecente tendencia á banalización e o afán de protagonismo que os medios de comunicación están despertando entre a xente, pois “Gostar de entrevistas nos Jornais, na Rádio e na Televisão, apenas para contar coisas sem interesse, para se mostrarem, era ridículo e só os tontos é que o faziam” (pp. 42-43), por iso o importante é transmitirles aos outros o que eles aprenderon para “todos ficarem a saber mais coisas e poderem viver connosco as nossas experiências” (p. 43).

Segundo Natércia Rocha (1984: 111), José Sacramento con esta obra “marca um lugar destacado pela forma como trilha o caminho do fantástico, imbuindo-o de modernidade e quotidiano”, no que propicia o diálogo e a reflexión sobre valores tan importantes como a solidariedade entre iguais, o respecto pola tradición oral, a importancia da fantasía e o ludismo, todo enmarcado nun contexto no que un elemento tan moderno como as viaxes espaciais son aproveitadas como espazos de convivencia, coñecemento e respecto polo Outro, á vez que se divulgan tamén conceptos asociados ao cosmos (características dos planetas e dos cometas, os nomes das constelacións, cómo se ven diferentes países desde o espazo, coas súas formas características, etc.). En definitiva, unha obra moi tenra, na que se deixa sentir que os grandes avances da humanidade non se terían dado se moitos científicos e estudiosos non tiveran empregado a imaxinación para facer realidade os seus sonhos.

Nos últimos anos da década a preocupación dos mediadores por dar a coñecer a ficción científica entre os máis novos reflíctese en iniciativas como a publicación da antoloxía *15 Histórias de Ficção Científica* (1978), unha selección de Bertrand Solet e Maria Adelaide Couto Viana, incluída nunha colección dirixida ao lectorado mozo, na que se compendian textos referenciais dos precedentes máis remotos, desde a tradución

²³⁴ Unha imaxe que evoca os desexos infantís, as ilusións e aqueles elementos dos que carecen no seu medio, recreación que a gran distancia observaremos noutros títulos posteriores, como en *Job, o Ás do Bilas*, de Carlos Correia.

do relato “Guerra interplanetária”, de *Verae Historiae* (c. 150 d.C.), de Luciano de Samósata, pasando por autores clásicos como Jules Verne ou H. G. Wells, ao carón doutros contemporáneos como Christian Grenier, mentres que a literatura portuguesa está representada por Natália Correia, unha das autoras que aparece con máis recorrencia nos volumes antolóxicos e considerada como produtora central no fantástico portugués. O afán divulgador que predominou durante estes anos na literatura institucionalizada levouse a cabo tamén pensando no lectorado mozo.

Esta colección acolleu baixo o título xenérico de *15 histórias de...* temáticas tan diversas como o Nadal, as artes marciais, o fútbol, a aviación, o misterio, os navegantes, as vacacións, o amor, etc. Non obstante, parece que non gozou de aceptación entre o público, o que provocou que moitos dos seus volumes circulasen no mercado de segunda man durante anos.

Por todo o dito, durante os anos sesenta e setenta publicáronse as primeiras obras con trazos de ficción científica dirixidas ao lectorado infantil e xuvenil, nas que predomina a temática das viaxes polo espazo, elemento de plena actualidade durante estas dúas décadas, nas que comezou a carreira espacial do home cara á Lúa e nas que prima unha perspectiva positiva cara aos avances científicos e técnicos, o que sitúa as obras na liña inaugurada por Jules Verne e todos os autores que cultivaron unha pseudoficción científica, que algúns autores denominaron “novelas científicas”, e que representa os precedentes máis claros da ficción científica.

Obsérvase que nestes primeiros títulos prima un estilo moi próximo aos textos da tradición oral e unha presenza recorrente ao plano do onírico, que serve de base para a defensa da imaxinación, a fantasía e o ludismo, que pon en marcha xogos de alteridade entre o mundo infantil e o dos adultos. En xeral son obras innovadoras, que abren novas correntes temáticas e formais, inexistentes até o momento na literatura portuguesa para os máis novos.

III.2.2. Proliferación: década dos oitenta

Durante esta década na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa seguíronse escoitando voces que cuestionaron, desde os ámbitos académicos, a falta de consideración desta produción nas investigacións, tanto nos traballos académicos sobre a literatura institucionalizada, coma naqueles máis marxinais, o que provocou reflexións como a de Vítor Manuel Aguiar e Silva (1981), quen aténdose á relevancia que tiña alcanzado a produción de Literatura Infantil e Xuvenil no sistema literario portugués afirmaba que:

são pouco frequentes, em Portugal como no estrangeiro, os estudos cientificamente orientados e fundamentados sobre literatura infantil. Em geral, os manuais de história literária ignoram-na; a teoria da literatura não se tem interessado pela sua problemática; é raro fazerem-lhe referência os investigadores da *Trivialliteratur* ou da *paraliteratura* (mas será que a literatura infantil se pode integrar nestas categorias?) (Silva, 1981: 15).

O posición marxinal que ocupou a Literatura Infantil e Xuvenil no sistema literario reflíctese tanto na práctica ausencia de referencias a ela nas historias da literatura ao uso, coma tamén en que a produción dirixida ao público infantil e xuvenil de autores da literatura canonizada foi considerada “uma curiosidade episódica no conjunto da sua obra” (Marques, 1991: 3). A preocupación de estudiosos como o profesor Aguiar e Silva foi compartida por outros críticos, que deron o paso para que no inicio desta década se comezasen a publicar as primeiras obras de carácter historiográfico sobre a Literatura Infantil e Xuvenil en Portugal, como foron as debidas a Maria Laura Bettencourt Pires, *História da Literatura Infantil Portuguesa* (1983); Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (1984, 1987, 2001); e Guimarães de Sá, *A literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua História* (1981), esta última máis de carácter repertorial, que abriron vías até entón inexploradas e chamaron a atención sobre a necesidade de atender unha produción cada vez máis ampla e diversificada, converténdose así en axentes activos do sistema, ao involucrarse en moitas das iniciativas que ao redor desta literatura comezaron a xurdir durante este momento. Foi o caso de Natércia Rocha, que ademais de traballar na promoción da creación e a animación de bibliotecas escolares desde os anos setenta,

tamén participou como representante da Dirección-Geral do Ensino Básico do Ministério da Educação na organización dos Encontros de Literatura Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian que comezaron en 1980, ao abeiro dos que se creou tamén o Grande Prémio Calouste Gulbenkian, co que se recoñeceu, cada dous anos, o conxunto da obra dun autor, o mellor texto dirixido á infancia, a mellor ilustración e o mellor inédito dun autor novel (Barreto, 2002: 429), entre os que, como veremos, se atopa algún título de ficción científica. O xurado de cada edición estivo constituído por representantes da Academia das Ciéncias de Lisboa, a Associação Internacional dos Críticos de Arte (Secção portuguesa), Associação Portuguesa de Escritores, secção portuguesa do IBBY (International Board on Books for Young People), Dirección-Geral do Ensino Básico, Instituto Português do Livro e da Leitura e dos Serviços de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian. Un conxunto de iniciativas que, en certo modo, foron froito da celebración do Ano Internacional da Criança de 1979, que actuou como un catalizador de sensibilidades de diversos ámbitos profesionais, que asumiron a defensa das necesidades específicas da infancia desde o punto de vista da formación literaria.

Os Encontros da Fundação Calouste Gulbenkian foron unha boa mostra durante estes anos da preocupación dos creadores portugueses pola situación da Literatura Infantil e Xuvenil, na que se observaba un mercado editorial centrado na publicación de traducións en detrimento da produción nacional, e unha sociedade na que os niveis de lectura dos máis novos non progresaban do mesmo modo cá escolarización, tanto pola falta de estímulos coma de apoios (Torrado, 1990: 7). A resposta foi un conxunto de traballo apoiados por ambas as institucións organizadoras, a Dirección-Geral do Ensino Básico do Ministério da Educação e a Fundação Calouste Gulbenkian, que desde os Serviços de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da propia fundación levaron a cabo “uma actuação ímpar na promoção da leitura no nosso país, especialmente nas zonas culturalmente mais desguarnecidas e na população mais jovem” (Torrado, 1990: 8). Deste modo, a implicación de institucións como as citadas buscou erradicar o problema da falta de hábito lector entre os máis novos, propiciando que algúns críticos adoptaran unha posición máis moderada e positiva, como Lopes Marques (1991), para quen a alfabetización gratuítas e obrigatoria da infancia constituíu “um numeroso público leitor a ter em conta, como confirmam os índices de leitura das bibliotecas públicas, aliás em desagravo dos alarmes que correm quanto ao gosto pela leitura por parte das crianças” (Marques, 1991: 3).

Tamén é de salientar que no ámbito académico durante esta década se introduciu a Literatura Infantil e Xuvenil como materia de estudo nas escolas e centros universitarios nos que se imparte docencia da materia de literatura²³⁵, o que favoreceu que os futuros mediadores estivesen mellor formados e informados.

Segundo Natércia Rocha (1984: 116) nos anos oitenta persistiu a ausencia de libros de imaxes e de documentos de información científica e técnica, aínda que aumentou a preocupación por temáticas como a ecoloxía. Do mesmo xeito, salienta que “tendências manifestadas no fim da década anterior acentuam-se com predominante presença do humor, do ‘nonsense’ e do fantástico das máquinas”, expresión que emprega para se referir á ficción científica. Neste contexto, e no clima xeral de interese pola literatura de ficción científica que se vivía en Portugal, como vimos, é onde se insire a crecente produción deste tipo de narrativas dirixidas á infancia e mocidade, que comezou a contar con numerosos títulos que foron saíndo ao mercado e participando dos presupostos desta literatura, aínda que adaptados ao lectorado agardado, ao rebaixar as doses de elementos científicos e técnicos e, por veces, mesturalos con trazos de fantasía e do marabilloso.

Desde o punto de vista da produción salientan dous creadores: Carlos Correia e Luísa Ducla Soares, que xa contaban cunha dilatada traxectoria e que agora nesta década publicaron numerosos textos con trazos de ficción científica para o público infantil e xuvenil.

O primeiro en facelo foi **Carlos Correia** (Castelo Branco, 1948), quen en 1981 iniciou a publicación dunha serie de tres volumes que levan por título *O Búzio de Nacar* (1981), *Job, o Ás do Bilas* (1982) e *O Pião das Nicas* (1983). Caracterízanse polo emprego de elementos naturais ou obxectos tradicionais asociados, por veces, a xogos infantís, que adquiren propiedades máxicas²³⁶. Estes elementos funcionan como elos entre un mundo eminentemente tradicional, que é preciso recuperar e dar a coñecer entre os máis novos, e os avances científicos e técnicos da sociedade actual, que prenden o interese dos máis novos, disfrazando en ocasións os perigos que entrañan. Neste sentido o autor propicia a reflexión e a necesidade de actuar ante problemas que ameazan a vida e o futuro das xeracións máis novas, como a contaminación, os conflitos bélicos, a ambición desmedida e o consumismo.

²³⁵ Restrinxido á formación de educadores de infancia e mestres para o primeiro ciclo (nas Universidades do Minho, Aveiro e Évora), Escolas de Maxisterio e Escolas Superiores de Educación.

²³⁶ Unha característica que tamén comparte *O Iô-Iô Apaixonado* (1983), outra entrega do autor, pero na que está ausente calquera trazo de ficción científica, por iso non nos imos deter nela.

Segundo Jorge Candeias (2007c) *O Búzio de Nacar* é unha historia moi simple e inxenua, tinguida por un “moralismo *New Age*”, unha tendencia que acha moi típica de “certa camada de autores portugueses que se meten a escribir FC –ou algo que para eles passa por FC– sem saber realmente nada do assunto e sem se preocuparem com recolher previamente alguma informação básica”²³⁷. Entre as incongruencias sinala as explicacións sobre o planeta de procedencia dos alieníxenas, un erro que para Candeias (2007c) provocaría que un “conto assim, dirigido a adultos, seria imediatamente deitado para o lixo”²³⁸, aínda que “para o imaginário infantil o conto resulta razoavelmente bem”²³⁹, condescendencia que sospeitamos que asenta nunha escasa consideración da Literatura Infantil e Xuvenil, un argumento que lle serve tamén para evocar os equívocos ao redor da ficción científica, porque:

muita gente a achar que FC é isto, isto mesmo, literatura para crianças e, vá lá, adultos infantilizados, nada com que um adulto que não seja irremediavelmente imaturo deva perder tempo. E é com base em equívocos deste género que muitas das nossas editoras que editam FC erram por completo o alvo e acabam com falhanços nas mãos²⁴⁰ (Candeias, 2007c).

É por iso que nos parece razoábel a denuncia de Candeias (2007c) de que é preciso que a ficción científica atope a maneira de distinguir entre o que é infantil “mas bom e o que é infantilizado e portanto mau”, unha pexa que lastrou durante moito tempo esta literatura, como vimos, xa desde a propia consideración de “infantilizada” que se lle apuña á produción de clásicos como Jules Verne. Desde o punto de vista de Candeias (2007c) “este conto em concreto não é um bom conto, porque poderia ter sido escrito de forma a induzir menos as crianças em erro sem perder nada da sua magia e do seu apelo ao imaginário infantil”²⁴¹, actitude que semella a máis correcta, aínda que a seguir xorde de novo a condescendencia do crítico cunha literatura que parece non coñecer, pois afirma que “No entanto, como é claramente uma historia infantil, está

²³⁷ En <<http://e-nigma.com.pt/criticas/buziodenacar.html>> (consultada o 24/05/2009).

²³⁸ *Ibidem*. Considera que a indicación de que os alieníxenas proceden do “planeta Doirax, o sétimo da constelación do Cisne”, tería sido resolto con máis coherencia indicando que o “planeta Doirax, o sétimo de uma estrela pequenina na constelação do Cisne”, aspecto que demostra a falta de coñecementos de astronomía ou de preocupación por ser preciso de Correia.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

também longe de ser lixo que seria se algo assim fosse escrito para adultos, ou até para adolescentes”²⁴², supoñéndoselle unha esixencia moito menor que ás outras alternativas.

Centrándonos no contido, o relato ten como protagonista un adolescente, Félix, que narra en primeira persoa os acontecementos que desencadearon o seu encontro cunha civilización extraterrestre, asentada no fondo do mar. Félix ten coñecemento da súa existencia a través dunha buguina que atopa na praia, obxecto que, a modo de teléfono, permite a conversa entre o adolescente e un emisario dos visitantes. A posesión do obxecto, aparentemente máxico, sérvelle de guía no ritual de entrada ao mundo submariño, ao proporcionarlle as claves do proceso a seguir, pero tamén conferíndolle dotes aparentemente “sobrenaturais”, ao permitirlle respirar debaixo da auga, coma se dun peixe se tratase, protexéndoo dos perigos, nunha clara función de adxuvante, segundo o modelo actancial de Greimas (1966), ao axudar ao suxeito a realizar o seu programa narrativo.

É de salientar neste relato, no que se desenvolve o encontro cunha civilización alienígena, o emprego de elementos moi vinculados ás crenzas populares, especialmente durante o ritual de inmersión que leva a cabo Félix, que se somerxe desde a Pedra do Lobishome, a modo de bautismo, que lembra as escenas bíblicas do río Xordán, nas que os cristiáns entraban a formar parte da comunidade de crentes. Unha mestura entre o paganismo, representado pola figura do home lobo, asociada ás noites de lúa chea e aos feitizos, mesmo aos casos de licantropía, e a marca da relixiosidade cristiá e o rito de entrada nunha comunidade pechada ou descoñecida, como foi o cristianismo nos primeiros tempos, coa inmersión nas augas. Estes xogos de intertextualidade cos relatos tradicionais e coa literatura de transmisión oral permiten diferentes niveis de lectura, familiarizando os máis novos con elementos míticos e populares da cultura, mentres que aos maiores lles brinda a oportunidade de establecer xogos metafóricos e poñer en funcionamento a súa enciclopedia persoal, comparando os datos ofrecidos polo narrador con outras historias xa coñecidas. Moi vinculado co anterior, é de destacar a presenza do marabilloso e as alusións ao onírico²⁴³, que dalgún modo desvirtúan a pertenza deste texto á ficción científica, fundamentalmente polo paso dun “mundo” a outro a través de recursos máxicos e non tecnolóxicos:

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Con referencias explícitas, como “voei como nos sonhos” (p. 10) ou “subiu do fondo dos mares à velocidade do sonho” (p. 23).

Lancei-me confiadamente do penedo, eu sabia que não ia cair mas voar e voei como nos sonhos, voei muito de le-ve-zi-nho sem sentir o peso do corpo até que o manto fofo e fresco das águas me recolheu no ventre fundo. Quando as águas se fecharam sobre o meu corpo eu tive a primeira grande surpresa: com o búzio na boca eu respirava tão bem como se estivesse fora da água! (p. 10).

Entre estes trazos do marabilloso cabe salientar a balea azul que o transporta até a nave dos extraterrestres, a cal aparece antropomorfizada, convidando a Félix ao seu interior: “Tu és um passageiro especial, convidado de honra da cidade, entra para o meu salão de luxo- convidou ela” (p. 11). A presenza deste animal e do protagonista no seu ventre non pode deixar de lembrar a lenda de Xonás e a balea, un xogo de intertextualidade que o lectorado máis novo pode identificar por recrearse tamén nun clásico universal, moito máis próximo para el: *Le Avventure de Pinocchio* (1883)²⁴⁴, de Carlo Collodi.

Correia non aforra detalles na descrición do proceso de entrada de Félix na balea, mesmo de carácter irónico, que buscan provocar o sorriso do lectorado coas comparacións con elementos da súa contorna:

Ultrapassadas as desagradáveis barbas da boca, entrei no salão de honra da baleia azul, bastante confortável. Todo pintado de cor-de-rosa, tinha uma ampla janela aberta ao nível da menina-do-olho e foi através dela que eu pude observar algumas das maravilhas do mundo submarino [...] Chegados aos arrabaldes da cidade de Nacar, a baleia azul fez-me descer numa espécie de estufa de vidro [...] não posso pousar na cidade devido ao meu tamanho. Sou assim uma espécie de Jumbo Jet dos mares, especialista em percorrer grandes distâncias (pp. 11-12).

Resulta moi interesante tamén a conexión que se establece co pasado mítico portugués, concretamente coa Época das Descubertas, tanto pola presenza constante do mar e a súa dimensión de escenario de exploración do descoñecido, coma pola forma da nave dos extraterrestres, unha cidade-satélite que é descrita do seguinte modo: “Enquanto esperava a chegada da tritonave eu observei o aspecto exterior de Nacar: era soberba, a cidade! Vista à distância, ela recordava-me vagamente um navio voador que

²⁴⁴ Unha obra que a infancia e xuventude puido ler en lingua portuguesa desde 1940 da man de José de Oliveira Cosme, que fixo unha versión co título de *Pinocchio*, e da que un ano despois se publicaron *As Aventuras de Pinocchio: Novela Infantil*, de Leyguarda Ferreira, que deu paso a outras moitas traducións. Polo que se refire á lingua galega traducíuse en 1987 da man de Antón Santamarina co título *As aventuras de Pinocchio* e desde entón coñeceu numerosas traducións, versións e adaptacións (Roig, Domínguez, Mociño, 2006).

tivesse pousado por acaso no fundo do mar” (p. 12). Unha imaxe textual que se reforza coa ilustración a toda páxina da nave, de **Jorge Colombo** (Lisboa, 1963)²⁴⁵, recreada con todo luxo de detalles, que aparece na primeira edición, na que se recoñecen os trazos máis característicos das carabelas coas que os navegantes portugueses da Idade Media exploraron os límites do mundo coñecido até entón e trazaron novas rutas de navegación polas que chegaron riquezas e coñecementos doutras culturas e tradicións. Estes trazos combínanse con outros máis actuais, nos que se integran elementos mecánicos e tecnolóxicos, propios dos medios aeroespaciais, con aqueloutros que lembran as edificacións urbanas.

Situados no inicio da década dos anos oitenta e cun grande interese e afán por seguir explorando os límites do universo coñecido, é moi significativo que o autor teña elixido situar a civilización extraterrestre non nun planeta distante, senón no fondo mariño, como lembrándonos que malia a proximidade segue sendo un territorio descoñecido e que pode deparar moitas sorpresas, como xa no seu momento advertira coas súas creacións Jules Verne. Parece que Correia busca conscientemente reforzar a dimensión mítica do océano, ao representar para o protagonista adolescente un lugar de novos descubrimentos, de aprendizaxes e diálogos con outros universos e seres, unha viaxe cara ao interior dun mesmo, marcada pola reflexión ao redor do pasado e das Descubertas, que é a historia do propio ser humano, na que conflúe unha dupla dimensión: os triunfos das conquistas e os fracasos polas perdas humanas debidas aos enfrontamentos bélicos. Deste modo, a carga mítica do océano²⁴⁶, símbolo dun pasado glorioso, vese mitigada pola reflexión ao redor da destrución e morte que ao longo da historia tiveron lugar, aspecto que permite non sobredimensionar ou mitificar acontecementos do noso pasado que son cuestionábeis, senón perspectivalos desde a coherencia e unha análise seria e rigorosa. Convértese entón o océano nun enorme escenario de vestixios e pegadas da loucura humana, unha visión posta de relevo polos extraterrestres para chamar a atención sobre este desatino e como advertencia do que pode depararlle o futuro á raza humana se non leva a cabo unha fonda reflexión sobre as dinámicas que rexen a sociedade, como xa temos indicado noutro traballo (Mociño, 2007a: 310).

²⁴⁵ Na reedición de 1986 as ilustracións de Henrique Cayatte perden o seu carácter figurativo e adquiren propiedades máis minimalistas, coa recreación de pequenos detalles, xogando coas desproporcións e buscando un carácter máis abstracto e suxestivo.

²⁴⁶ Segundo Maria da Natividade Pires (1999: 64) “Vários autores contemporâneos tentam fazer chegar junto das crianças dos nossos dias uma identificação cultural frequentemente alicerçada nas aventuras marítimas dos portugueses”.

As tensións que se viviron desde finais dos anos setenta entre as grandes potencias, o medo a unha terceira guerra mundial ou a tensión polo control armamentístico e das fontes de enerxía parecen estar detrás deste texto de Carlos Correia, do mesmo modo que unha sutil denuncia da cara máis escura das Descubertas e da colonización. É por iso que, de modo xeral, se pode definir o relato como un alegato antibelicista, aspecto que se fai explícito na frase final: “Temos de protestar contra a guerra! Queremos vivir nun mundo de paz!” (p. 26).

A mensaxe de paz e solidariedade refórzase coa información que lle ofrecen os visitantes a Félix, membros dunha civilización que é descrita como:

Há muitos milhares de anos nós éramos um povo feliz. Vivíamos na nossa terra, o planeta Doirax, o sétimo da constelação do Cisne, e tínhamos conseguido atingir um nível de civilização superior ao de todos os outros planetas do Universo. Éramos a civilização mais avançada, técnica e culturalmente falando (p. 18).

Non obstante, a prosperidade e o nivel de progreso acadado non garantiu o futuro desta civilización, senón que os superviventes se viron abocados a abandonar o seu planeta e buscar un refuxio, unha emigración forzada que os levou despois de vagar durante “milhares de anos-luz” aos fondos mariños da Terra, “onde repousámos e reconstruímos parte da nossa força e poder” (p. 18). A experiencia dos visitantes quere ser unha mensaxe de advertencia para o ser humano, debido a que:

A soberba e a ambição foram as sementes más que destruíram a nossa gente e o nosso planeta. Declarámos guerra a Tourax, o nosso vizinho da constelação, e ganhámos todas as batalhas, mas perdemos a guerra porque, se eles foram destruídos, o nosso planeta também ficou inabitável (p. 18).

A mensaxe de desconfianza na ciencia e no progreso que transmite esta civilización enlaza directamente cunha das posturas máis recorrentes na ficción científica de boa parte do século XX, na que se cuestionaron as expectativas depositadas polo home no progreso humano, especialmente despois de asistir a acontecementos como as bombas atómicas contra Hiroshima e Nagasaki, fronte á visión positiva e esperanzada que perdurou durante os últimos anos do século XIX e principios do XX, como vimos.

Félix convértese no elixido, no mozo que coñece de primeira man o pasado, presente e futuro inmediato dunha civilización que asentou na Terra para continuar

viaxe, na busca do “planeta perdido”. A súa elección responde á necesidade de “agradecer a hospitalidade deste magnífico planeta que é a Terra e que guarda riquezas maravilhosas, quer na superficie onde tu vives, quer no mundo submarino que nós habitámos” (p. 20). Por iso, a través de Félix trasládase unha petición ao lectorado potencial do relato, que se converte tamén na misión que terá que levar a cabo o propio protagonista: facer todo o posíbel para que non se repita a historia e se valore a riqueza do mundo no que vivimos, por iso a autoridade máxima dos habitantes de Doirax lle roga a Félix, en nome do pobo ao que representa, que:

Gostávamos que meditasses na triste história da nossa existência e que reflectisses no preço que tivemos de pagar pela guerra. Calculas quanto nos custou o exílio, os perigos e as privações por que passámos? E tudo porquê? Pela ambição desmedida, pela vontade de poder e de dominação que levam os seres a declarar a guerra a outros seres (p. 20).

Unha reflexión que se volve máis dramática coa exemplificación do que observaron nos fondos mariños, un contexto máis próximo e no que encontraron como probas irrefutábeis, malia o paso do tempo, “carcaças dos vossos navios afundados na guerra, às vezes ainda com corpos lá dentro, sentíamos uma tristeza grande, muito grande. Nós, em Doirax, também começámos assim” (p. 20). Esta mensaxe non se limita á reflexión, senón que propón unha actitude activa de resposta, por iso lle piden a Félix que: “Ao regressares à superfície da Terra tenta convencer os homens de que a paz é um bem precioso. Destruam as armas, construam a Amizade!”, despedíndose del co rogo, case unha orde, de: “Volta para a superfície da Terra e trabalha a favor da amizade e da paz entre os homens” (p. 20), o que o converte en depositario dunha misión para o resto da súa vida, dando exemplo entre os seus iguais e pedíndolles a mesma postura activa en defensa de valores como a amizade, a solidariedade e a paz.

Do aspecto do Outro, do visitante, o narrador ofrece algunhas pinceladas, sen deterse en exceso, trazos cos que o lector se pode facer unha idea vaga de cómo son os habitantes de Doirax, aínda que sen darlle excesiva importancia. Obsérvase unha intencionalidade de indeterminación e de xogo coa adaptación ao medio, buscando de novo o riso do lectorado, ao reparar Félix en que: “a forma daqueles rostos variava entre o peixe e o humanóide... Olha, por exemplo, aquele com cara de goraz! E este que parece mesmo um carapau de corrida! E aquele ali não tem cara de marmota?” (p. 16).

O texto caracterízase dende o punto de vista do estilo pola indeterminación temporal e espacial, trazo compartido cos contos tradicionais, e unha linguaxe por momentos moi rebuscada e barroca, o que provoca unha falta de verosimilitude co narrador, posto que é dificilmente críbel que un adolescente empregue recursos tan netamente poéticos e elaborados, como: “espera lenta e longa pelo findar de uma tarde loira que parecia não ter fim” (p. 8); “o dia gastou todos os fiozinhos de luz” (p. 8); “então ouviu-se uma voz doce de sereia enfeitiçada” (p. 9); fronte a outros moito máis coloquiais, como “Da ideia à prática foi um salto de pulguinha velha” (p. 6), até as onomatopeas, empregadas para recrear ruídos, como “toc, toc, toc, toc, toca a bater o búzio” (p. 6), no momento en que está tentando escoitar o mar dentro da buguina; “Trrriim!”, “Trrriim!” (p. 6, p. 8), ao contactar cos alieníxenas; “Click” (p. 8), no momento en que remata a conversa a través da buguina; e “Fliuuuuchh!” (p. 12), cando é absorbido pola mangueira ao interior da nave.

Desde o punto de vista paratextual obsérvase unha gran diferenza entre as ilustracións da primeira edición, de Jorge Colombo, e as da segunda, de Henrique Cayatte. No primeiro caso son deseños de carácter figurativo nos que se recrean escenas do narrado, convivindo co texto. Están enmarcadas en cadros e situadas en diferentes páxinas, con só dúas que ocupan a páxina completa e que coinciden con momentos climáticos, como a descuberta da nave ou a súa saída do océano ao emprender a viaxe de regreso, mentres que nos demais casos se centran en detalles importantes da narración textual ou que afectan á trama, como personaxes, obxectos, lugares, etc. No segundo caso, as ilustracións aparecen máis integradas co texto, debido a que a cor azul tingue todo o volume, xa desde as capas, coma se o relato situara o lectorado potencial no fondo mariño. En xeral, as ilustracións adquiren un carácter marcadamente abstracto, como indicamos, máis fragmentario, indefinido e suxestivo, recreando detalles de obxectos, de persoas ou adoptando perspectivas curiosas destas, nun xogo visual moito máis rico e dinámico, no que as desproporcións, as continuacións case imposíbeis de seguir entre diferentes páxinas e as combinacións de elementos que parecen asomar ou fuxir do libro evocan escenas que teñen que ser recreadas pola imaxinación do lectorado agardado, engadíndolle un grande estímulo á lectura visual do texto.

En 1982, un ano despois da primeira entrega, Carlos Correia publicou *Job, o Ás do Bilas*²⁴⁷, un conto recomendado polo xurado do Grande Prémio Calouste Gulbenkian

²⁴⁷ Esta obra coñeceu unha segunda edición da Plátano Editora, na súa colección “O livro à mão”, n.º 10, en 1987. No ano 1999 foi adaptada ao teatro.

da Literatura para Crianças, que se sitúa na corrente temática e formal de “exploración do universo”, un xogo de coordenadas que se desenvolve xa desde os elementos peritextuais, como se ve no epígrafe “Advertência Prévia”, onde o protagonista, Job Cara d’Anjo, Presidente do Conselho Espacial, se dirixe ao destinatario do conto ao indicar que “Atendendo às mais modernas e avançadas teorias da pedagogia espacial, recomenda-se este libro para crianças abrangidas pelo grupo etário dos 8 aos 800 anos” (p. 6). Un xogo de referencias temporais que parece desproporcionado, case hiperbólico, pero que en realidade garda unha estreita relación coa historia que o lectorado vai coñecer nas páxinas seguintes.

A obra, tanto temática coma formalmente, sitúase na liña do anterior título do autor, no que un xoguete infantil adquire propiedades máxicas e serve para poñer en contacto ao protagonista con outras civilizacións. En *Job* é o propio xoguete, a bóla, a que realiza a viaxe a través do espazo e a que narra as peripecias vividas, tanto na Terra, antes de partir, coma despois de lanzarse cara ao espazo exterior.

Desde o punto de vista estrutural presenta unha diferenza substancial ao comezar *in extrema res*, aspecto que nas primeiras páxinas crea desconcerto e confusión, un xogo de despistes que a medida que vai avanzando o texto se esclarece. O punto de partida é a recreación das emocións que provoca o xogo das bólas no narrador, do que se descoñece a súa identidade, quen anuncia a revelación dun segredo: a orixe da “colossal fortuna de berlindes” que posúe. Esta expectativa de descuberta acentúase cando asegura que leva coleccionando estes obxectos “muitos anos; e ainda hoje, passadas 800 primaveras, jamais perco a oportunidade de disputar uma partidinha de bilas com um qualquer amigo de olho vivo e pontaria afinada” (p. 8). O segredo comeza a revelarse cando lle cede voz á bóla para que relate a súa orixe e a viaxe polo universo, que ocupa a parte central do texto, unha experiencia que puxo en contacto a ambos, narrador e bóla, dos que se vai descubrindo que son un alienígena chamado Job Cara d’Anjo e unha bóla de vidro. Deste modo, Correia a través da autodiéxese institúe unha dinámica temporal moi particular, xogando co desconcerto de non coñecer o narrador inicial, que vai sementando indicios e datos, os cales adquiren pleno sentido ao avanzar o relato, o que implica unha lectura activa e atenta por parte dos máis novos para encaixar a información anticipada na reconstrución da historia. Non obstante, no momento en que comeza a falar a bóla, que se define como “um bilas proletário” (p. 9), a narración segue un desenvolvemento lineal.

A historia do obxecto remóntase ao instante no que a bóla é creada por un operario da fábrica de vidro. O acto mesmo da súa fabricación rodéase do misterio e a grandeza dun acto divino, sublimando o traballo de transformación do vidro, que é descrito como:

O pai-operário que me moldou o ser era um artista de mãos de prata a trabalhar a lava ardente. Da longa vara de metal que ele retirou aos deuses, soltavam-se pingos de vidro incandescentes. Quando ele soprava na vara divina tudo podia acontecer [...] O meu nascimento resultou de um sopro curto mas vigoroso. Hop lá! –num instante eu, o bilas abafador, senti-me projectado no espaço real das coisas que são (pp. 9-10).

Fiel ao seu estilo, Carlos Correia evoca mitos como o do Golem e o acto da creación de seres e do propio home, a capacidade dos deuses de insuflar vida en seres inertes, facéndooos independentes e que, como no caso da bóla, adquire forma e consciencia de si mesma, sentindo unha gran necesidade de ser libre, de coñecer e aprender, valores que se lle transmiten ao lectorado agardado. Deste modo establécese un xogo intertextual cun dos precedentes máis remotos da ficción científica, á vez que se dignifica o traballo manual e con el a clase traballadora.

A medida que a bóla narra a viaxe o lectorado agardado vai descubrindo claves para entender o que está a pasar: a bóla sae ao espazo, entra en contacto con alieníxenas que se interesan pola súa natureza e funcións, deciden acompañala para poder ter máis bólas e celebrar campionatos, motivo polo que regresa á Terra en compañía dun extraterrestre, Job, semellante a un neno terrícola de ao redor de oito ano.

Correia continúa combinando trazos do marabilloso con elementos científicos, ao non xustificar a viaxe do obxecto fóra da atmosfera terrestre, agás como unha inercia inexplicábel, unha vontade propia de seguir ascendendo. Este recurso lémbra-nos as obras anteriores, especialmente *História da Viagem à Lua e Arredores...*, na que o foguete funcionaba segundo as emocións dos tripulantes, concomitancias que se perciben tamén na visión do espazo exterior, pois alí onde os personaxes de Sacramento vían garrafas de refrescos, como encarnación dos desexos infantís, aquí Correia filtra a visión dos planetas a través da percepción da propia bóla, que ve neles “berlindes abafadores”, con diferentes aspectos, pois “Uns, os mais vaidosos, tinham anéis concêntricos em volta da cintura, outros, mais discretos, estavam só decorados com as cores do arco-íris” (p. 20), un panorama que se complementa con outros obxectos como “estrelas de brincar, agrupadas em constelações tão giras que pareciam jogar aos quatro-

cantinhos, e caminhos brancos como o leite, vias possíveis para um passeio ao infinito” (pp. 20-21). Unha recreación do universo que se ve proxectada e mediatizada pola visión infantil e o ludismo.

O contacto con seres doutros mundos queda diluído en vagas referencias, como o encontro coa Patrulha de Vigilância Planetária (P.V.P.), que leva ao protagonista á Casa dos Conselhos Espaciais, onde ten que dar explicacións da súa orixe, da súa viaxe e das súas funcións na Terra ante un grupo de seres, dos que non se ofrecen datos, agás unha ilustración figurativa na que se presenta a un grupo de mozos, con aspecto de pertencer a tribus urbanas, máis do que a seres doutros planetas. Esta ambigüidade tamén se emprega con Job, o voluntario que acompaña á bóla para aprender a xogar,

um jovem de 800 anos mas tão pequenininho que quando chegou aqui à Terra ninguém suspeitou que ele fosse um extraterreno membro do Conselho Espacial e muito menos imaginaram que ele tinha 800 anos. Deram-lhe, isso sim, 8 anos de idade e essa a razão pela qual ele foi bem aceite entre a *troupe* do jardim público (p. 26).

A referencia á idade do visitante permite relativizar o sentido temporal, enlazando directamente coa “Advertência Prévia”, e chama a atención sobre a importancia que ten a percepción temporal na sociedade occidental actual, na que está moi arraigada, pero ao igual có espazo non deixa de ser unha percepción moi relativa e, neste caso, cuestionada pola presenza de Job.

O xogo de ambigüedades, indeterminacións (que se manteñen no plano temporal e espacial) sérvelle ao autor para non entrar en detalles e que o lectorado recree ao seu modo os elementos elididos do texto. Así poderá situar os alieníxenas nalgún lugar da Vía Láctea, desde onde regresan á Terra nalgún medio de transporte ou a través dalgún procedemento particular, detalles que non parecen interesar demasiado na trama e dos que os máis novos teñen abondosas referencias a través de filmes e doutras obras de ficción científica lidas. Parece que Correia prima a inclinación ao ludismo, acentuado pola situación do narrador fronte ao “mundo dos homens”, un distanciamento consciente da realidade dos adultos que á súa vez propicia unha aproximación ao imaxinario infantil, manifestado de forma explícita en observacións como: “Os homens grandes da Terra, quando ouvem falar da minha coleção costumam largar sonoras gargalhadas cheias de troça e de raivas esverdeadas” (p. 8) ou “Eles não sabem compreender o génio espacial do meu melhor abafador” (p. 8).

As diferentes perspectivas tamén se poñen de manifesto na crítica á escala de valores que domina a sociedade, como observa o visitante, que prefire seguir coleccionando bólas a “imitar a vida dos homens grandes: pumba-mais-esforço, repumba-maiores-sacrificios, catrapumba-máximos-lucros, ele é mil, ele é milhar e é milhão o cifrão-patrão a luzir nos olhos míopes dos homens grandes” (p. 8). Unha crítica do capital e dos grandes oligopolios contrastada coa posta en valor do traballo dos obreiros, representados polo “pai-operário” que fabrica a bóla, persoa caracterizada pola creatividade e enxeño, malia a pouca valoración social, como demostra o feito de que ten que pagar o obxecto que fabrica para poder regalarllo a seu fillo. Isto provoca unha reflexión por parte da bóla, que ao igual que Job, non logra entender a dinámica da sociedade industrializada e por iso se pregunta: “Que misterioso é o mundo dos homens... Então se foi ele quem me fez por que razão vai ser preciso tirar dinheiro da sua fêria semanal? Que responda quem souber. Eu, não” (p. 12).

A crítica e a distancia entre as perspectivas de adultos e infancia deixa paso á historia fantástica, na que é de salientar o recurso a unha serie de pactos ficcionais. O primeiro deles consiste en distanciarse do mundo do marabilloso, suxerindo máis unha lectura fantástica da historia que se vai narrar do que próxima aos contos de fadas, pois guía ao lectorado indicándolle que:

não imaginem vocês que eu pretendo insinuar ser o meu abafador uma qualquer bola de *crystal mágica* que devidamente esfregada liberta gênios, ou *super-homens* inventados só de propósito para eu conquistar vitórias infalíveis nos jogos do bilas!²⁴⁸ (p. 9).

Esta puntualización tamén parece marcar unha distancia consciente coas propostas da ficción científica máis futuristas, dos “super-homens”, que non permite percibir con claridade o plano ao que nos leva, pois é o suficientemente ambiguo como para saber se eses “super-homens” se refíren aos xenios agochados na botella, como en Alí-Babá, ou máis aos empregados nos contextos futuristas, próximos aos robots e aos híbridos. En todo caso, a lectura guiada cara a unha interpretación realista, baseada na capacidade, honestidade²⁴⁹ e habelencia do xogador campión, rómpese co pacto ficcional que de seguido se lle presenta de novo ao lectorado en forma de “Nota prévia”.

²⁴⁸ A cursiva é nosa.

²⁴⁹ Esta honestidade baséase non só no respecto ás normas, na aseveración de que “nunca usei truques altos ou baixos para competir” (p. 9), senón tamén no feito de que a bóla non é especial, senón un “bilas proletário” (p. 9), como a bóla se define a si mesma.

Nela, botando man, unha vez máis, da combinación de elementos do imaxinario e da sociedade máis avanzada, pídeselle ao lector que leve a cabo un proceso previo á lectura, unha predisposición emocional a crer a historia fantástica que se lle presenta:

(*Nota previa.*) Para vocês serem capazes de ver e ouvir o bilas a falar, é fundamental abrir bem os olhos e ouvidos do coração para poderem sintonizar o comprimento de onda do bilas com a frequência da vossa própria imaginação. Operação concluída? (p. 9).

Dende o punto de vista do estilo, *Job, o Ás do Bilas* sitúase na liña da obra anterior, *O Búzio de Nacar*, aínda que a linguaxe é máis desenfadada e con estruturas menos rebuscadas e poetizadas. Continúa a presenza de onomatopeas e apelacións ao lectorado, co que se establecen pactos ficcionais nos que se aproxima o imaxinario infantil ao marabilloso, en moitos casos a través do emprego metaforizado de elementos da súa contorna, o que é aproveitado para proporcionarlle coñecementos e datos reais, como chamarlle á Vía Láctea “a estrada de leite fresquinho” (p. 21) ou aos planetas “berlindes abafadores” (p. 20), aínda que empregando tamén termos moi actuais como satélite, computador, asteroide, meteorito e “Objecto Voador Não Identificado” (OVNI), entre outros.

Desde o punto de vista paratextual presenta nas páxinas impares cinco ilustracións figurativas con trazos grosos de **Jorge Colombo**, nas que se recrean escenas do narrado, centradas en actitudes dos personaxes participantes, especialmente a través da expresividade dos rostros, que lembran os cadros das bandas deseñadas e incluso o estilo Pop Art, popularizado por Andy Warhol.

En definitiva, en *Job, o Ás do Bilas* o lectorado agardado coñece unha historia divertida, moi próxima ao universo infantil dos xogos, á vez que aprende educación en valores tan importantes como a amizade, a honestidade, a confianza nun mesmo, o respecto polas regras, o valor do traballo manual e a importancia da imaxinación, o ludismo e a fantasía.

A terceira entrega desta serie de Carlos Correia viu a luz en 1983, *O Pião das Nicas*, un texto recomendado polo xurado do Prémio da Associação Portuguesa de Escritores para 1983. O obxecto protagonista é unha buxaina que pon en contacto a tres mozos, Rui, Roberto e Joana, cun mundo paralelo habitado por máquinas intelixentes. Se na primeira entrega se situaban os extraterrestres nos fondos mariños; na segunda, no

espazo exterior; nesta terceira proposta os visitantes están instalados no centro da Terra, onde se atopa a “nave intraterrena” que os acolle e que ten forma de buxaina.

Ao longo do relato estabelécense diferentes xogos de intertextualidade. Un dos máis evidentes é coa obra de Jules Verne *Viaxe ao centro da Terra*, dado que os protagonistas se moven polas entrañas do planeta en compañía dun Robôgato, co que descubren ríos subterráneos, bolsas de petróleo, vetas de ouro e chegan ao reino de Miriámis, a fermosa raíña da noite eterna, cuxa actitude lembra a doutra personaxe dun conto clásico: a bruxa de *Hansel e Gretel*, ao tentar convencer os rapaces para que fiquen con ela para sempre, mentres que o seu aspecto e o luxo que a rodea se aproxima máis ao da raíña Cleopatra. Outra intertextualidade remite aos *Contos das mil e unha noites* ao presentárense alfombras voadoras no mundo futurista recreado. Por outra parte, a nave-buxaina na que viaxan polo subsolo responde á imaxe das naves futuristas máis populares a través dos seriais televisivos dos anos setenta ou no cinema, como as de *Star Wars Galaxies* (1977), de George Lukas, ou *2001. A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, por citar dous exemplos, caracterizadas polos interiores luminosos, por ver o exterior a través da pantalla do ordenador, por ir sentados aos mandos da nave, polas dúcias de botóns de cores coas que se manexan, etc. Unha amálgama na que se observan múltiples referencialidades que permiten unha lectura rica en elementos evocativos que chaman á posta en práctica da enciclopedia persoal do lectorado, á vez que propician diferentes niveis de lectura.

Coma nas entregas anteriores, Correia comeza o relato deténdose amplamente na recreación do xogo tradicional do bailarete ou buxaina, nos enfrontamentos entre os participantes e as emocións que viven ao longo do proceso de socialización que esta actividade lúdica propicia. Deste modo, preséntase un contexto realista no que, por azar, irrompe un elemento estraño, un xoguete, encargado de unir este mundo co fantástico. As trasnadas, as risas, as pelexas e tensións entre os xogadores desencadean unha situación cómica que lembra as escenas das comedias televisivas e favorece a fuxida dos rapaces para evitar o enfado dos adultos. O refuxio no “esconderijo secreto” do parque onde xogan é o punto de contacto entre ambos os dous mundos, unha caverna que se converte na porta ao descoñecido, a un mundo interior fascinante e revelador de grandes segredos e misterios. É alí, na escuridade onde descubren que a buxaina de xoguete que a nai de Roberto lle mercou en realidade non é un brinquedo, senón unha máquina intelixente que lles abre as portas a outro mundo, no que será o seu guía e protector.

A viaxe ao mundo subterráneo de Roberto, Rui e Joana permíttelles coñecer a capital do reino das máquinas intelixentes, onde descubren os máis variados e incríbeis obxectos, que se moven con distintas fontes de enerxía, desde “um frigorífico com asas, duas vassouras movidas por um par de remos, uma máquina de escrever a voar baixinho, um caldeirão saltitão, além de uma panela movida à pressão” (p. 34). Unha cidade futurista na que os seus habitantes parecen recrear mundos xurásicos habitados por seres mecánicos, robotizados e antropomorfizados nos que se moven a gran velocidade, pero onde desapareceron os accidentes porque todos “dispunham de microcomputadores avançadíssimos” (p. 35), que lles permitirán eliminar do seu vocabulario termos como:

ilógico, engano, falsidade, mentiroso, etc., só depois de ouvir essa explicação, eu compreendi a razão do pêlo eriçado e da voz fininha: as máquinas inteligentes já não admitiam palavras ilógicas porque elas tinham eliminado a ideia do erro, do falhanço, da falsidade, etc. (pp. 35-36).

Unha situación que propicia abordar reflexións sobre o emprego de mundos alegóricos para poñer de manifesto problemas do mundo real, neste caso concreto os accidentes, as actitudes agresivas e irrespectuosas e, en xeral, todas as accións dos humanos que son prexudiciais para os seus iguais. Faise a través da recreación dunha atmosfera cordial, organizada, sincronizada, harmónica, imaxinativa e desenfadada, á que contribúe a orde e o respecto entre as máquinas, eminentemente antropomorfizadas (como reflicten as actitudes coas que se caracterizan: tímidas, observadoras, alegres, sensíbeis, etc.), pois:

olhavam para nós com ar simpático, como se quisessem comunicar connosco, mas não ousassem talvez apenas por timidez. Um carrinho de chá mais descontraido foi o primeiro a aproximar-se para conversar, seguiu-se-lhe uma fita de video tape muito tagarela que quis contar a história da sua vida desde a primeira imagem gravada (p. 36).

Un mundo de descubertas, no que se desenvolve o primeiro contacto entre o subterráneo das máquinas e o dos seres intelixentes do Universo, que parece anunciar o inicio de posteriores diálogos. A elección dos tres protagonistas responde á sensibilidade e respecto que demostraron polos xoguetes tradicionais nunha sociedade cada día máis tecnificada e na que os xogos infantís están a perder as súas principais

funcións: divertir, ensinar e socializar. Estes valores pónenos de relevo as máquinas, que recoñecen en Roberto, Rui e Joana:

além de inteligentes, revelaram ser pessoas sensíveis, preocupadas com o bem-estar de máquinas de que eles não adivinhavam os órgãos, nem a função. A atitude do Rui, do Roberto e da Joana, ao salvarem o pião das nicas das torturas a que estava a ser submetido dentro da roda de jogo, calou fundo no coração de todos nós, máquinas, porque muito embora esse pião pareça ser apenas composto de madeira, a verdade é que ele tem uma estrutura muito máis complexa do que a universal ignorância humana à primeira vista supõe (p. 37).

Unha mensaxe que se pode interpretar como a defensa activa e o respecto de todo o que nos rodea ao facerlles chegar aos máis novos a idea de que “Destruír ou maltratar seres e máquinas é um acto contrário à vida que nós non aplaudimos nunca” (p. 42), por iso o coñecemento do mundo subterráneo está reservado só a aqueles que:

são dignos de conhecerem o submundo das máquinas inteligentes; infelizmente, non podemos revelar o segredo da nossa existência a toda a gente, pois a ambição de algúns é desmedida e poderían ser tentados a realizar aventuras perigosas... (p. 42).

Un premio ou recompensa só para os elixidos, por iso é necesario gardar o segredo e non revelar o acontecido, nin entre os seus iguais, nin entre os maiores. Unha oposición, infancia/adultos, que se observa recorrentemente en todas as entregas de Carlos Correia e coa que se acentúa a distancia entre o imaxinario infantil e a percepción das “pessoas crecidas”, que cuestionan todo o que non responda ao agardado. Rui é consciente deste atranco, por iso decide escribir a historia do que vén de coñecer, malia que se pregunta “quem vai acreditar en aventuras tão extraordinárias? Eu até já estou a ouvir os comentários das pessoas crecidas: ‘este Rui é um garoto com muita imaginação’” (p. 45), un síntoma de madurez e de certo desencanto que acentúa a complicidade co lectorado agardado, ao que lle deixa a mensaxe final: “Deixá-los pensar assim! Nós bem sabemos que nesta matéria já não há muito a esperar do mundo dos crecidos” (p. 45).

En canto ao estilo, *O Pião das Nicas* sitúase nas mesmas coordenadas que as obras anteriores (linguaxe sinxela, directa, emprego recorrente de onomatopeas, de expresións e xiros propios dos xogos infantís, etc.), cunha maior presenza de diálogos, o que lle imprime un ritmo máis áxil ao texto. O emprego de elementos da tradición

literaria universal (especialmente a través dos xogos de intertextualidade) combínanse con outros da modernidade e mesmo das propostas máis futuristas, como as naves espaciais, os robots intelixentes ou mutantes, a creación de clons, o emprego de siglas, etc. En sentido paralelo, na linguaxe obsérvase a recreación dos xogos tradicionais, coas súas regras e fórmulas²⁵⁰, coa presenza de léxico asociado aos xoguetes manufacturados, que malia seren moito máis vistosos, carecen de interese en pouco tempo polas súas limitacións na participación dos xogadores, que xa non teñen que demostrar a súa habelencia e progresos, senón ser simples espectadores pasivos da acción do propio obxecto.

Desde o punto de vista paratextual, o texto combínase coas ilustracións figurativas de **Francisco Relógio** (Vila Verde de Ficalho, 1926-1997) que se distribúen de modo aleatorio, ben na parte central das páxinas, ben ocupando páxinas completas. Nelas créanse escenas do narrado, fundamentalmente actitudes e posicións dos nenos protagonistas e dos xoguetes, priorizando as actitudes colaborativas ou os xestos de aproximación, especialmente no caso de Joana.

En definitiva, trátase de tres obras nas que, como sinala Natércia Rocha (1981: 117), se procura nos xoguetes antigos unha raíz para o fantástico das máquinas modernas que:

lançam o leitor no espaço interplanetário e nos mistérios de linguagem das máquinas, mas o brinquedo modesto —o pião ou o berlinde— não largam facilmente o coração das crianças... A exuberância do estilo e a vivacidade das situações marcam a obra deste escritor, a bordejar a ficção científica para crianças.

Tradición e modernidade combínanse e enriquecéanse mutuamente, de tal xeito que Correia ofrece unha visión contraposta coa que demostra non seren necesariamente excluíntes, senón complementarias, pois a loa aos xoguetes tradicionais e ás súas potencialidades como factores de socialización dos máis pequenos deixa paso á exploración doutras posibilidades dos novos obxectos manufacturados, vistos como potenciadores do imaxinario infantil. Por outra parte, con esta serie de títulos o autor percorre o abano da maior parte dos xogos tradicionais que se desenvolven ao longo do

²⁵⁰ Como por exemplo, o reiterado emprego de “uuuuuUUuuuuu fundo, fundo como o umbigo do mundo”, unha fórmula con pequenas variantes presente en momentos climáticos da historia (p. 9, p. 20, p. 39), que se asocia co ruído que emite a buxaina mentres xira.

ano, dado que cada un deles ten a súa propia tempada, estreitamente relacionada coa meteoroloxía e a posibilidade de practicalo no exterior ou non.

Carlos Correia continuou coa recreación do mundo das máquinas na década seguinte, na que deu ao prelo unha serie de tres entregas, dirixidas ao lectorado adolescente, que levan por título *O Estranho Caso do Virus Diabólico*, *O Estranho Caso da Impresora Estrangulada* e *O Estranho Caso do Monitor Assombrado*. Saíron do prelo ao longo do ano 1991 na Melhoramento Editora e inauguraron a colección “S.O.S. Informática”. Nestas obras as tramas xiran ao redor de cuestións que afectan aos adolescentes, onde os obxectos informáticos son un medio e funcionan a modo de pretexto para o desenvolvemento narrativo. O emprego de elementos das novas tecnoloxías, cada vez máis en voga entre a mocidade, empréganse tanto no nivel da propia comunicación narrativa, coma no plano lingüístico e temático, converténdose en caracterizadores do universo xuvenil. En realidade, Correia trata en cada unha destas obras diferentes aspectos das relacións entre adolescentes, como os celos, as incompreensións propias desa idade, as primeiras experiencias amorosas, as dificultades para relacionarse, etc., adobados con importantes doses de misterio e a incorporación das novas tecnoloxías que, dun modo incipiente, estaban a configurar unha nova forma de relación entre a mocidade.

Xunto con Carlos Correia, como indicamos, destaca nesta década a produción de **Luísa Ducla Soares** (Lisboa, 1939), unha das autoras máis prolíficas e recoñecidas do universo literario portugués de preferencial recepción infanto-xuvenil, que destaca “pela qualidade e pela longevidade” (Gomes, Silva e Ramos, 2008: 27) e que ten recibido os máis prestixiosos galardóns do sistema literario portugués²⁵¹, factores que a situaron no centro do canon. Non obstante, como sinala Viólante Florêncio (2001: 3) a crítica literaria sobre a produción desta autora “tem sido praticamente nula” e a que se ocupou dela fíxoo na maior parte dos casos centrada na obra poética.

A primeira obra con trazos de ficción científica de Ducla Soares viu a luz en 1982 co título *Três Histórias do Futuro*²⁵², da que Sara Reis da Silva (2005: 229) sinala que se caracteriza por presentar un “discurso de riso largo, bem humorado, mas que, não

²⁵¹ O primeiro recoñecemento chegou en 1973, momento no que se lle atribuíu o Grande Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, polo Serviço Nacional de Informação, que recoñecía a súa primeira produción, *História da Papoila* (1972), galardón que rexeitou por razóns políticas. Unha clara manifestación da importancia da autora é o ter recibido o Grande Prémio Calouste Gulbenkian polo conxunto da súa obra en 1996 e ter sido elixida candidata en 2004 para o Prémio Hans Christian Andersen (IBBY).

²⁵² Reeditouse en 2004, en edición revisada pola autora e con ilustracións de Paul Driver, publicada pola Livraria Civilização Editora, que fixo unha tiraxe de 4.000 exemplares.

raras vezes, esconde uma inusitada seriedade e intenção crítica”, reforzada por unha forte carga irónica, chegando á parodia e ao absurdo, cos que denuncia a falta de valores da sociedade actual e propicia a reflexión entre os máis novos. No carácter crítico incide tamén Glória Bastos (1997), quen observa a denuncia de elementos como o rexeitamento da diferenza, a avidez de lucro e o poder das máquinas que, por veces, aparecen contextualizados en ambientes nos que “reinan o *nonsense*, o humor e uma certa ironia nem sempre captável pelos mais novos” (Bastos, 1997: 84).

Composta polos relatos “O Grande Furo”, “Século Vinte e Sete, Cidade de Alcochete” e “No Reino das Máquinas”, neles recreáanse ficcionalmente tres situacións problemáticas que, á primeira vista, apuntan para un futuro afastado, pero nas que os vectores ideotemáticos que están de fondo resultan de plena actualidade. “O Grande Furo” recrea unha “especulación de orde social” ambientada na cidade de Lisboa nos últimos anos do século XX, momento no que se descobre unha xigantesca bolsa de petróleo no Rossio mentres se está a facer un buraco para a nova “Estação de Metropolitano” [p. 6]. Esta descuberta provoca unha nova orde social, debido a que a riqueza é de tal magnitude que todos os cidadáns deixan de traballar para ter o ano completo de vacacións pagadas e dispoñen de todos os bens e luxos que poidan aparentemente desexar, co beneprácito da clase política, caracterizada pola ignorancia, a falta de ideas e de iniciativas. As autoridades máximas son os principais obxectos da crítica mordaz, a ironía e a parodia, ao convertelas en bonecos de ventríloquo, subxugadas a unha imaxe oca, carentes de personalidade e que buscan figurar ante os *flashes* dos fotógrafos para a galería social. O baleiro das súas accións metaforízase a través da inauguración dunha escavación, á que acode o Presidente da República, “como era da praxe” [p. 6]; o Ministro de Transportes, porque a obra ía “impedir o tránsito” [p. 6]; e a Ministra de Indústria, porque “seria experimentada a portentosa escavadora ‘Minhoca’, fruto da mais avanzada tecnologia minhota” [p. 6].

A parodia continúa coa descrición do caos que provoca a máquina “Minhoca” debido a que “As suas prodigiosas vibrações sacudiam a terra, faziam oscilar a tribuna, abalavam lampiões, estilhaçavam montras e janelas” [p. 7], un desconcerto aumentado polo “ruído ensurdecedor” dunha “escavadora [que] parecia enlouquecida” e ante a que as actitudes de covardía e medo non se fan agardar entre a clase política, pois: “O Presidente engoliu o sorriso, apressou-se a entrar no automóvel, seguido pela pressurosa comitiva” [p. 7]; o “Ministro do Exército tremia, abraçado à secretária, uma loira esfuziante” [p. 9] e o Ministro de Finanças adoptaba unha actitude indiferente, non por

valentía, senón porque “Não vale a pena protegerem os cofres. Gastámos ontem o último tostão” [p. 10]. A esaxeración, o ridículo e a confusión tamén se apodera da xente do común presente no acto, entre a que cunde o medo e a angustia por pensar que se está a producir un terremoto ou que chegou o fin do mundo, non dubidando en botar man do escatolóxico para reflectir o pánico: “Havia quem fugisse, quem desmaiasse. Velhas trôpegas corriam à desfilada, homens engravatados urinavam pernas abaixo. Guinchos, uivos e frases destrambelhadas misturavam-se ao estrondo da maquinaria” [p. 7].

O contrapunto a este caos e aparente desesperación pono a actitude do condutor da escavadora, un traballador humilde que fai o seu labor malia os perigos que parecen abaterse sobre a cidade, o que lle permite ao narrador facer unha digresión na que ironicamente sinala “e ainda há quem diga mal do operário português...” [p. 7]. A explosión de petróleo que comeza a cubrilo todo provoca o movemento inverso, en lugar de fuxir comezan a chegar ansiosos por facerse co “ouro negro”: “os repórteres afluíam, os curiosos choviam, os miúdos chapinhavam sob os protestos das mães, homens do povo traziam baldes e garrações, que enchiam do precioso líquido” [p. 10], e só o traballador persistía no seu posto e “continuava a premir o botão, nadando, naturalmente” [p. 10].

A especulación ao redor das consecuencias do achado sitúa o lectorado ante unha “República da Felicidade”, na que se presenta unha sociedade de opulencia, cos adultos sen traballar e a educación dos cativos, inicialmente, en mans da televisión, para despois deixar de existir, igualándose aos seus proxenitores na ignorancia. A situación desemboca en que “um dia se verificou que desaparecera o último cidadão que importava um jornal (da Guiné), o único que ainda sabia ler” [p. 20], o que deu lugar a un país onde: “Todos ricos, todos analfabetos. Está concretizada a democracia” [p. 20], en palabras do Presidente.

Esta aceda crítica da sociedade actual aséntase na prevalencia do poder económico sobre valores como a cultura, a educación, o respecto á natureza e o valor do traballo, abocando os cidadáns á perda de identidade como pobo, ociosos e sen ideas, analfabetos e alleos a calquera decisión política sobre o seu futuro.

A perspectiva especulativa de carácter ucrónico que Luísa Ducla Soares adopta neste conto permítelle trazar un retrato descarnado da sociedade portuguesa e, desde ela, da occidental en xeral. Observando a historia da humanidade e a relevancia que o petróleo adquiriu no último século, convertido nun dos elementos máis importantes da

orde mundial e das relacións de poder, a autora recrea unha situación hipotética na que se cuestionan os beneficios de contar con esta materia prima, a cal en moitos países do mundo provoca guerras intestinas e, lonxe de levar o benestar aos seus cidadáns, mantenos na máis absoluta miseria, mentres se enriquecen as grandes multinacionais e oligopolios.

A miseria denunciada no conto de Ducla Soares plásmase no afán acaparador dos portugueses, que adquiren “18 milhões de automóveis” [p. 13] importados do exterior e mercan cada día “duas mil e quinhentas escavadoras” [p. 13] para buscar petróleo, asentando a súa felicidade na posesión do material. Constrúese así unha sociedade tan rica que propicia a desaparición de impostos, instala os seus habitantes na subsidiaridade, importa man de obra estranxeira e todo tipo de produtos para a supervivencia, mentres os novos ricos se dedican a escoitar “radio, viram cinema, televisão, dançaram em boites, fizeram malha, crochet, jogaram em casinos, compraram milhões de coisas úteis e inúteis” [p. 17].

Críticase como principal consecuencia inmediata de tanta riqueza material a falta de interese pola cultura, que se plasma na eliminación das pegadas do pasado histórico en beneficio da nova riqueza nacional, pois a “Baixa foi arrasada, para a construção urgente de depósitos” [p. 12], “deitou-se abaixo a Torre de Belém, que encobria um pequeno jazigo, o Hospital de Santa Maria, a Basílica da Estrela, o Castelo de S. Jorge” [p. 15], mentres que “a Torre dos Clérigos [era] aproveitada para torre petrolífera, a Universidade de Coimbra transformada em estação de serviço, o Mosteiro dos Jerónimos, que se adaptava razoavelmente às novas funções de depósito de betume” [p. 17] até que “por decreto-lei os únicos monumentos nacionais reconhecidos como de utilidade pública passaram a ser as torres metálicas” [p. 16].

Outra crítica é a relacionada coa preocupación ambiental, metaforizada na capital portuguesa convertida en centro petrolífero no que “as chaminés de duzentas refinarias, cuspindo fogo, passaram a iluminar a noite. Atrás delas surgiam arranha-céus de escritórios, arranha-céus de habitações, arranha-céus de escolas, bancos, postos médicos, etc., etc. e tal” [p. 12]. Lisboa convértese nun lugar inhóspito e futurista, propio das máis terríbeis distopías clásicas da ficción científica, nas que o individuo perde calidade de vida, aínda que non parece ser consciente, ao priorizar un benestar material que o anula como ser pensante. Entre os elementos que contribúen a esta alienación está a educación, abolida amparándose no ideal da liberdade e no efecto de imitación dos máis novos, que ven nos seus proxenitores seres ociosos e sen o máis

mínimo interese polo traballo e o esforzo, ante o que chantaxean ás autoridades, esixindo: “a inmediata abolición da escolaridade obrigatória. Se os adultos gozam férias todo o ano, porque non temos nós de ter o mesmo dereito? Se non formos atendidos, deitamos fogo ao petróleo” [p. 16].

Incídese insistentemente na presión poboacional sobre a natureza e a perda do respecto cara a ela, supeditada tamén á extracción de petróleo, polo que se debuxa un mundo contaminado, escuro, inhóspito, desacougante, onde a marea negra cobre todas as praias, “Lençóis de alcatrão cobriam a areia, lençóis de nafta baloiçavam nas ondas” [p. 16]; os ríos, “onde esgotos fétidos borbullavam e em cujas margens as árvores secavam” [p. 16]; e a Primavera non pode chegar a uns “campos incultos” e unhas “florestas derrubadas” [p. 16], onde ninguén parece inmutarse porque “Os portugueses continuavam a vender petróleo. A nascer, a crescer, a morrer” [p. 16]. Esta cadencia do percurso da vida aparentemente normal vese alterada polo feito de que as porcentaxes de poboación que morre van en alza, vítimas dun mundo abocado á extinción, cuxo principal indicio é que estaban a “morrer a um ritmo acelerado, ninguém compreendia porquê. De tal forma, que se importavam 500.000 caixões por ano e já não nos cemitérios, mas nos campos, nos quintais, nos passeios se escavava, cavava, cavava, para enterrar os mortos” [p. 19]. Outro indicio que augura o final é a desaparición da luz do sol, unha lembranza do pasado, que agora amosa un astro “sempre encoberto por denso, escuro nevoeiro” [p. 17], condenando os portugueses a protexérense dunha atmosfera irrespirábel, para o que “foram distribuídas gratuitamente máscaras antigás e óculos escuros” [p. 17]. Unha imaxe que lembra grandes catástrofes, como o bombardeo sobre Hiroshima e Nagasaki e o accidente da Central Nuclear de Chernóbil en 1983.

Neste contexto comezan a xurdir as voces discordantes, as reaccións dalgunhas sociedades occidentais, que renuncian ao emprego do petróleo como principal fonte de enerxía, substituída por enerxías menos contaminantes e renovábeis, como a atómica, solar, eléctrica, eólica ou das marés. O destino final do país é ser vendido a unha sociedade multinacional polo propio Presidente, feito co que se critica o poder que cada vez máis exercen sobre os Estados as organizacións financeiras e económicas. Trátase dunha imaxe futurista negativa na que se condena un país á falta de perspectivas e posibilidades, na que non faltan as referencias ao pasado esplendoroso portugués, que se evoca nos termos seguintes: “Os ventos da história sopravam de novo a nosso favor. Mas já não eram precisas naus que trouxessem pimenta da Índia, navios que carregassem o ouro do Brasil” [p. 13].

En definitiva, un relato, situado na liña de distopías futuristas, nas que se radicalizan os males do presente, tanto no plano social coma no político ou no tecnolóxico, converténdose a vida dos individuos en auténticos infernos, como fixeran no seu momento Yevgeni Zamiatin en *We* (1921), Aldous Huxley en *Brave New World* (1932) e George Orwell en *Nineteen Eighty-Four* (1949), por citar tres obras canonizadas desta corrente temática e formal da ficción científica. Ducla Soares denuncia a perda de respecto ao medio natural, á historia do país e ás súas obras monumentais, a falta de escrúpulos da clase política e doutros valores fundamentais como a educación e a cultura en beneficio do poder económico e o ideal dominante dunha sociedade eminentemente consumista (Mociño, 2007a: 312).

Desde o punto de vista textual, a reedición revisada que se publicou en 2004 presenta algunhas alteracións que marcaremos para observar as diferenzas. En xeral son actualizacións de carácter temporal e socio-cultural, necesarias debido ao paso do tempo entre ambas as edicións e precisións léxicas ou expresivas que a autora tivo a ben introducir debido ao evoluir da propia lingua. Optamos por inserilas nunha táboa, por considerar que facilitará a visualización e comparación entre ambas as edicións:

Texto orixinal da edición de 1982	Texto revisado da edición de 2004
Título: “ <i>O Grande Furo</i> ” [p. 6]	Título: “ <i>Que Grande Furo!</i> ” (p. 3)
“Corriam os últimos anos do século vinte” [p. 6]	“Corriam os meados do século vinte e um” (p. 4)
“É o terramoto” [p. 7]	“É um terramoto” (p. 5)
“Da Venezuela, da Pérsia, dos Estados Unidos, dos Países Árabes” [p. 11]	“Da Venezuela, da Rússia, dos Estados Unidos, dos Países Árabes” (p. 9)
“Montou-se um <i>pipe-line</i> ” [p. 11]	“Montou-se um <i>oleoduto</i> ” (p. 12)
“A estrutura altaneira do seu <i>derrick</i> ” [p. 12]	“A estrutura altaneira da sua <i>grua</i> ” (p. 11)
“encobria um pequeno <i>jazigo</i> ” [p. 15] “foi possível explorar mais setenta e seis <i>jazigos</i> ” [p. 15]	“encobria uma pequena <i>jazida</i> ” (p. 13) “foi possível explorar mais setenta e seis <i>jazidas</i> ” (p. 13)
“o subsídio de desemprego para 50.000\$00 mensais” [p. 15]	“o subsídio de desemprego para 2.500 euros mensais” (p. 13)
“Nove milhões de portugueses em férias permanentes” [p. 16] “Nove milhões demandaram os rios” [p. 16] “Nove milhões procuraram a Primavera” [p. 16]	“Dez milhões de portugueses em férias permanentes” (p. 16) “Dez milhões demandaram os rios” (p. 16) “Dez milhões procuraram a Primavera” (p. 16)
“depósito de <i>betume</i> ” [p. 17]	“depósito de <i>crude</i> ” (p. 16)
“Ouviram <i>rádio</i> , viram cinema, televisão, dançaram em boites, fizeram <i>malha</i> , <i>crochet</i> , jogaram em casinos” [p. 17]	“Ouviram <i>música</i> , viram cinema, televisão, dançaram em <i>discotecas</i> , fizeram <i>banquetes</i> , jogaram em casinos” (p. 16)
“Mais um ano e ficou inutilizado o <i>pipe-line</i> norueguês” [p. 19]	“Mais um ano e ficou inutilizado o <i>oleoduto</i> norueguês”
“Uma sociedade multinacional comprou Portugal por 100.000:000:000 de dólares” [p. 20]	“Uma sociedade multinacional comprou Portugal por 100 000 000 000 000 de dólares” (p. 21)

Como se pode observar a autora imprimiulle unha maior carga expresiva ao título do relato e realizou actualizacións que responden aos cambios que incidiron na orde mundial e na propia sociedade portuguesa, como por exemplo o cambio de moeda, o valor económico das cousas, as mudanzas nos usos e costumes ou o aumento da poboación, así como a adaptación de termos ingleses a outros propios e de uso cotián na sociedade actual. Tamén se optou pola indeterminación e, polo tanto, xeneralización na expresión “É um terramoto”, que na primeira edición aparece determinado e suxire a referencia ao terremoto coñecido por todos, o que sacudiu no século XVIII, concretamente en 1755, a capital lisboeta. En xeral son o que na Crítica xenética se denomina “variantes redaccionais de autor” e corresponden, en sentido amplo, aos cambios que buscan mellorar a calidade literaria do texto, pero tamén amosar a evolución estilística, que nun estudo pormenorizado pode axudar a establecer unha sistematización de tendencias no proceso creativo, como puxeron de manifesto Mar Fernández Vázquez e Carmen Ferreira Boo (2010) ao aplicarlas á obra de Agustín Fernández Paz.

O segundo relato, “Século vinte e sete, cidade de Alcochete”, é un texto máis breve e de prosa rimada que se sitúa na liña temática do anterior, aínda que dando un salto espacial, ao trasladar a acción outra beira do río Texo, pois a cidade de Alcochete érguese enfronte de Lisboa, ao pé da enseada que forma o río antes de desaparecer no Atlántico, e tamén temporal, ao elixir un futuro distante, representado polo século XXVII, que propicia a rima co nome do lugar (Alcochete), do protagonista, o Sr. Roquete, e do produto que o converte en rico, a venda de “sabonete”, eixos temáticos presentes na frase inicial do texto.

A presentación da cidade faise en positivo, abrindo expectativas do lectorado agardado cara a un canto á “bela cidade” da que se vai falar, pero inmediatamente rómpese esta idea coa constatación de que a cidade futurista é totalmente artificial e inhóspita, con “prédios de mil andares e fábricas aos milhares. Tinha jardins com árvores fingidas e flores de plástico, rampa de foguetões e outras atracções, entre elas uma praça de touros fenomenal, com touros de aço, telecomandados” [p. 26]. Parece que o narrador omnisciente quere filtrar a presentación do lugar a través da percepción positiva dos seus propios habitantes, que choca coa do lectorado agardado, e que se acentúa ao deterse no único atranco que parece percibir o Sr. Roquete: “um certo cheirete, que subia do antigo rio Tejo, transformado no maior cano de esgoto da

Península Ibérica, e descía de um enorme chapéu de fumo das chaminés industriais” [p. 26]. A contaminación olfactiva do río complementábase coa dos fumes que crean unha atmosfera afogante, a cal parece querer acabar cos posíbeis habitantes deste lugar, o que xustifica a necesidade de lavarse e perfumarse con xabóns de olores diversos, aínda que o lectorado se seguirá sentindo atosigado pola imaxe de contaminación que embarga cada recuncho da cidade, na que non se ve a luz do sol, todo é escuridade, incluso dentro das casas, onde o fume lle impide ao Sr. Roquete ver a televisión.

Cada expectativa en positivo que parece querer aflorar é derrubada inmediatamente polo significado global do texto, pois se o Sr. Roquete se fai rico coa venda de xabóns e se traslada a un barrio moderno, a unha casa nova, onde ten un luxoso coche co que pode pasear pola cidade, en contraposición, o olor é insoportábel, no barrio que vive non se ve o sol, a casa está chea de fume contaminado e o coche non pode circular porque o tránsito é de tal magnitude que “levou dous días a percorrer as Avenidas Centrais e, quando finalmente quis estacionar, só arranjou lugar na vizinha cidade de Santarém” [p. 27].

A deshumanización dos espazos urbanos retrátase unha vez máis a través da esaxeración e dunha forte carga irónica, coa que a autora se distancia do narrado e propicia a reflexión cara a onde nos leva a industrialización brutal da sociedade actual. Entre os elementos alienantes que perpetúan a situación está o televisor, pois só no momento en que o Sr. Roquete non pode ver a pantalla pola concentración de fumo que había dentro da casa reacciona preguntándose: “De que me serve ser rico? De que me serve ser rico? –barafustou ele” [p. 28]. É entón cando decide actuar, subir no seu foguete particular e abandonar a Terra, asentándose nun planeta deshabitado, onde o “ar era fresco, leve. E, melhor que o perfume do sabonete de Alcochete, era o cheiro real do limão, do ananás, do mangerico” [p. 28].

A vida ábrese paso nun novo emprazamento, onde a modo de Robinson, o Sr. Roquete comeza a vida en comunión co medio natural, constrúe unha cabana, sementa a horta, planta un pomar e “sentía-se completamente feliz quando... viu chegar outro foguetão” [p. 28]. Unha vez máis a concepción cíclica das cousas e a ruptura de expectativas materialízase, porque imitando o protagonista outros deciden facer o mesmo e abandonar o mundo no que viven. Non obstante, non aprenderon nada, porque no novo planeta no que se asentan uns tras outros fan exactamente o mesmo que viñan de realizar na Terra: cavan alicerces, asfaltan rúas e contaminan todo porque “No

planeta maravilhoso começaram a deitar abaixo os primeiros limoeiros para erguer arranha-céus, a transformar os campos de ananases em fábricas e taparam-se com lixeiras quilómetros de mangericos” [p. 30]. Reiníciase así de novo o proceso de explotación masiva que leva ao exterminio. En certo modo, a autora non dubida en lembrar que a masificación, a ambición, a falta de respecto polo medio converte á raza humana na peor praga para o medio natural, ao que acaba devorando, como unha invasión de térmites nunha casa de madeira.

A circularidade actívase unha vez máis e repítese a acción de fuga, pois o vello Sr. Roquete sente a necesidade de buscar outro lugar no que vivir, aventurándose nunha viaxe espacial cara a algún lugar, por iso “sem se dar por vencido, saltou para o foguetão, soltou o travão, carregou no botão, acelerou, acelerou, acelerou para além do fumo, da névoa, rumo à claridade e viu ao longe um planeta lindo, luzindo como uma lanterna” [p. 30]. A sorpresa do novo lugar atopado é maiúscula cando o lector descobre que o viaxeiro está de regreso na Terra, na propia cidade de Alcochete, unha volta ao punto de partida, un regreso ás súas orixes, onde atopa que:

os automóveis tinham enferrujado, os prédios eram gigantes silenciosos e em cada chaminé havia um ninho de cegonhas.
Foi andando à toa pelas ruas desertas até ao rio. Amanhecia. Do Tejo, limpidamente azul, subia o livre perfume da maresia” [pp. 30-31]

Un texto cunha estrutura circular no que se fai un fermoso canto á vida e á natureza, no que queda planando a esperanza no futuro e na posibilidade de que o home aprenda a respectar o medio natural no que vive, integrándose nel e gozándoo, en lugar de destruílo, porque a forza da vida se abre camiño en canto deixan de maltratala.

O terceiro relato, “No reino das máquinas”, pecha o volume e achégase máis aínda ás temáticas recorrentes da ficción científica, xirando ao redor das preocupacións sobre os efectos na vida das persoas dalgúns avances tecnolóxicos, ao tratar explicitamente a relación do home coas máquinas, como sinala Sara Reis da Silva (2005: 230), o que o sitúa na corrente das “descubertas científicas e técnicas” e tamén coa “creación de seres”. Luísa Ducla Soares toma como base os contos de fadas e fai unha reescritura, actualizando tópicos, estereotipos e subvertendo os roles tradicionais que asumían algúns personaxes. Tamén se alude, aínda que sen citalo explicitamente, ás clonacións e á creación de seres híbridos, a medio camiño entre o humano e os robots,

temáticas actuais que tamén están presentes noutras obras²⁵³ súas, incentivando a curiosidade do lector infantil sobre o mundo que o rodea (Gomes, Ramos e Reis da Silva, 2009).

A historia presenta a Malaquias, o Mecnista, como un rei moderno que busca a gloria no futuro e nos avances tecnolóxicos fronte aos seus predecesores que asentaban o seu prestixio nos “feitos dos seus antepassados, conquistadores, descubridores, poetas” [p. 36]. Por esa razón no seu castelo están presentes todo tipo de aparellos mecánicos e avances tecnolóxicos, máquinas intelixentes que están a substituír ás persoas no servizo do rei (sérvenlle a comida, dúchano, sécano, vísteno, trasládano e permítenlle recibir e transmitir información a través dunha pantalla), pero tamén na escola, onde a infancia aprende a escribir directamente a máquina e a utilizar computadores.

Situado temporalmente ao redor do ano 2321, o rei enfróntase á necesidade de ter sucesión que continúe a súa liñaxe, aínda que ningunha muller ten a perfección das máquinas, por iso non “lhe garantia um filho perfeito” [p. 38]. A busca deste ideal é a que xustifica que sabios, enxeñeiros e toda a clase científica se involucre no “projecto nacional” de inventar unha máquina que lle dea ao rei o seu sucesor. Descríbese o proceso de forma moi gráfica, ao explicar que foi cunha xeringa do seu sangue inserido nun ovo artificial, proceso no que “2.599 tubos alimentavam continuamente aquele que viria a ser o primeiro príncipe experimental” [p. 38] até que finalmente “Do minúsculo novelo sem forma nasceram braços, pernas, cabeça, que se agitavam, frágeis mas vivos, no balão de ensaio” [p. 38].

O resultado desta clonación é un príncipe perfecto, obtido a través dunha técnica moi novidosa e descoñecida nos anos oitenta, pero que actualmente resulta familiar entre o potencial lectorado pola súa presenza en moitas obras literarias de ficción científica, e tamén cinematográficas, que abordaron as posíbeis consecuencias que para a humanidade poderían ter os avances xenéticos.

A preocupación da autora pola infancia plásmase no seu interese pola evolución do neno, que representa un verdadeiro fenómeno e cuxa intelixencia

²⁵³ Como pode ser o caso do poemario *A Cavalo do Tempo* (2003), no que entre a gran diversidade de temas e motivos literarios recreados aparecen os computadores ou os bebés-probeta. As preocupacións desta autora por temas recorrentes, como ecoloxía e o medio ambiente créase tamén noutros títulos como *O Planeta Azul* (2008) e *O Mar* (2008), percorridos pola suxestión ambiental e pola denuncia do comportamento pouco respectuoso do Home (Gomes, Ramos e Reis da Silva, 2009: 116)

sorprende, pois “ao ano, lia, aos dois resolvía problemas complicados, aos três comezou a dar pareceres sobre política do Estado” [p. 40]. Un ser superdotado, criado nun lugar aséptico e falto de cariño, no que xorde a necesidade de coñecer “directamente o reino, que vira por televisión, estudara por libros e relatórios” [p. 40], unha visita durante a que “o povo formava alas para ver pasar, no carro aberto, teleguiado, aquele menino-milagre nacido de uma máquina, que superava todos os homens” [p. 41].

A viaxe, como proceso de aprendizaxe, é para o príncipe tamén unha dura proba que o enfronta coa enfermidade, causada aparentemente polo contacto coa “gente, poeiras, micróbios”, para o que non estaba inmunizado, aínda que a verdadeira causa que o debilita é a soidade e a falta de cariño, un agarimo que só lle transmiten aqueles obxectos que acompañan os seus medos, inseguridades e tristezas, como son “a máquina de cantar cancións, a máquina que joga ao xadrez, aquela máquina que se liga quando apetece chorar e conta de seguida 3.000 anedotas entremeadas de gargalhada” [p. 41], todas elas substituídas polo rei quen, co seu amor, sensibilidade e calor de pai, descobre canto quere ao seu fillo, a ese “príncipe perfecto” que se converte en plenamente humano a medida que é depositario de sentimentos de agarimo e protección. Un proceso cuxo momento climático xorde cando o rei “abraçou-o contra o peito e, pela primeira vez, sentiu que nel pulsava um coração que batia, batia, batia junto ao seu” [p. 46], humanización que se reflicte tamén na individualización a través da adquisición dun nome e uns apelidos, Felício Máquina Malaquias.

Destaca o xogo de intertextualidade cos contos de fadas, como indicamos, pero tamén con personaxes de contos clásicos, especialmente o Pinocho, de Carlo Collodi, nun texto no que se denuncia o desamparo da infancia, a falta de atención dos proxenitores, ocupados en traballos cada vez máis absorbentes, froito dunha mecanización masiva da sociedade actual, na que se concibe a calidade de vida como a posesión de moitos bens materiais, fronte á unidade familiar e a afectividade.

Na edición revisada de 2004 este é o texto que máis modificacións presenta polo que recollemos, de novo, nunha táboa as máis significativas, que como no caso anterior, responden a actualizacións necesarias para manter a verosimilitude dado o salto temporal entre ambas edicións:

Texto orixinal da edición de 1982	Texto revisado da edición de 2004
Título: “ <i>No Reino das Máquinas</i> ” [p. 36]	Título: “ <i>Um Filho por Encomenda</i> ” (p. 29)
“Logo de manhã, um <i>robot</i> ” [p. 36]	“Logo de manhã, um <i>robô</i> ” (p. 30)
“Na escola, os meninos aprendiam a escrever directamente <i>à máquina</i> e para todas as contas usavam <i>computadores</i> ” [p. 37]	“Na escola, os meninos aprendiam a escrever directamente nos <i>computadores</i> e para todas as contas usavam <i>calculadoras</i> ”
“Apresentaram-lhe louras princesas, morenas sultanas, <i>donzelas fidalgas...</i> ” [p. 37]	“Apresentaram-lhe louras princesas, morenas sultanas, <i>actrices e bailarinas...</i> ” (p. 31)
“As de cabelos lisos pareciam vassouras. <i>As onduladas</i> lembravam carneiros” [p. 38]	“As de cabelos lisos pareciam vassouras. <i>As de cabelos ondulados</i> lembravam carneiros” (p. 31)
“Uma insuflava-lhe oxigénio, <i>outra renovava-lhe o sangue, outra alimentava-o</i> , outra aquecia-lhe os pés...” [p. 41]	“Uma insuflava-lhe oxigénio, outra aquecia-lhe os pés...” (p. 35)
“Rapazito <i>órfão e abandonado</i> ” [p. 44] [p. 45]	“Rapazito abandonado” (p. 38) (p. 39)
“Sintonizou os 97 postos de rádio, os 25 canais de televisão, pediu os 15 jornais diários [p. 45]	“Sintonizou os 97 postos de rádio, os 200 canais de televisão, pediu os 35 jornais diários” (p. 38)
“Esfomeado e doente, ainda por cima, quando há cantinas gratuitas e hospitais gratuitos <i>em cada bairro, em cada aldeia, no mais ínfimo lugarejo!</i> ” [p. 45]	“Esfomeado e doente, ainda por cima, quando há cantinas gratuitas e hospitais gratuitos” (p. 38)
“O rei, que desejava muito vê-lo feliz, pôs-lhe o nome de Felício. Felício Máquina Malaquias (para ter também o nome da sua mãe e de seu pai). <i>Escusado será dizer que o príncipe se curou. Cresceu em tamanho e sabedoria entre máquinas maravilhosas, mas nunca se esqueceu de que as máquinas não substituem, em tudo, os homens</i> ” [pp. 46-47]	“O rei, que desejava muito vê-lo feliz, pôs-lhe o nome de Felício. Felício Máquina Malaquias (para ter também o nome da sua mãe e de seu pai). (p. 42)

Un dos cambios máis salientábeis entre ambas as edicións é, desde o punto de vista paratextual, a mudanza no título, un peritexto que pasa da referencia ao contexto xeral no que se enmarca o relato a precisar o obxecto central e a carga da atención da trama, adquirindo máis relevancia a problemática da elección do fillo “perfecto”, eliminando o azar da natureza no acto de procreación. Tamén se observan algúns cambios no referido á natureza do protagonista, ao elidir a necesidade de alimentarse ou de que lle renoven o sangue, incidindo deste modo nun retrato máis decantado para a súa natureza artificial e de máquina. Os outros cambios responden a actualizacións propias da evolución da sociedade como, por exemplo, o número de canles de televisión e xornais. Outro dos cambios relevantes no texto é o final, que na primeira edición se presentaba pechado, explicitando a autora o desenlace feliz dos feitos e a mensaxe que se lle quere transmitir ao lectorado agardado (“*as máquinas não substituem, em tudo, os homens*”, p. 47), a modo de mensaxe moralizante, mentres que na reedición o final queda aberto, aínda que con indicios suficientes para interpretalo así, o que reflicte unha concepción da obra menos didactizante e pedagogizante, remitindo a unha lectura máis participativa.

Desde o punto de vista paratextual, o volume conta na primeira edición coas ilustracións de **Rui Aguiar** (Porto, 1944), con trazos de marcado carácter infantil combinados con imaxes fotográficas superpostas de persoas, animais e cousas. Do resultado final emana unha gran forza realista, acentuada nalgúns casos polo alto grao de desconcerto, ao reunir elementos por veces antagónicos que metaforicamente alertan sobre os perigos dos que se fala no texto. Son dominantes os tons escuros, con gamas de grises e manchóns negros, que representan o mundo apocalíptico e contaminado que se retrata nos textos, así como os sentimentos de soidade e desorientación. Na edición de 2004 as ilustracións figurativas de Paul Driver adquiren un carácter máis colorista e menos tétrico, especialmente na representación dos personaxes, que son o obxectivo central de todas elas, reservando os tons escuros só para os fondos e perfís dos contornos nos que se sitúan os personaxes. Resáltanse tamén algúns trazos como os narices e os ollos, imprimíndolle unha grande expresividade aos rostros, que reflicten sentimentos como a tristeza, a alegría ou a expectativa.

A presenza de elementos da ficción científica na obra de Luísa Ducla Soares continuou no volume *Seis Histórias de Encantar* (1985)²⁵⁴, recoñecido co Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças para o mellor libro editado no bienio 1984-1985. Como o propio título indica é unha colectánea de media ducia de contos, entre os que é de interese para este traballo o titulado “Uma aventura no tempo” no que se recrea a temática das viaxes no tempo, a través da dislocación temporal e espacial, aproveitada para, de modo moi didáctico, achegarlle ao lectorado agardado información sobre personaxes e feitos relevantes de diferentes momentos da historia de Portugal.

Da man dun narrador en primeira persoa, un rapaz de once anos do que non se di en ningún momento o nome, o lectorado máis novo asiste a unha intensa aventura que se inicia no momento no que o protagonista se atopa con dous estraños personaxes, un astronauta e un cabaleiro do século XII, que manteñen unha acalorada discusión. Ambos os dous acaban de aterrar en Lisboa nunha máquina do tempo. A causa da súa disputa é a insistencia do guerreiro en que o compañeiro de viaxe o leve á cidade para loitar contra os árabes, incapaz de comprender que está nun momento histórico diferente ao seu. Malia a información que lle dá o astronauta, que axuda ao protagonista e tamén ao lector a comprender quen son estes personaxes e cal é o motivo da súa disputa, o guerreiro non comprende a dislocación temporal polo que ataca ao seu compañeiro deixándoo inconsciente.

²⁵⁴ Na primeira edición fíxose unha tiraxe de 5.000 exemplares que aparecen numerados e rubricados pola autora.

Pasado e futuro confróntanse a través destas dúas figuras que propician unha reflexión en clave identitaria cara ao potencial lectorado, pois a elección do momento histórico do que procede a máquina do tempo correspóndese co inicio da construción dunha identidade nacional, fomentada sobre todo durante o período do Estado Novo no que a historia xiraba ao redor da glorificación patriótica e de acontecementos illados, coa que se procuraba “incutir no espírito dos jovens o culto do tradicionalismo, do nacionalismo patrioteiro e dos heróis –especialmente reis e nobres- [que] seriam os motores da história, afastando ao cidadão de intervir nos destinos do país”, segundo Duarte M. Correia (1985: 42).

A disputa entre ambos personaxes e a inconsciencia do astronauta permítelle ao neno protagonista acceder á máquina do tempo e poder iniciar el mesmo, xunto co seu can Snoopy, unha apaixonante viaxe na que coñecerá outros mundos e sentirá a dor da perda dun ser querido (o seu can), converténdose a aventura nunha viaxe iniciática e de aprendizaxe, de descuberta e autocoñecemento, especialmente reveladora ao situar o protagonista ante feitos tan duros como a propia morte.

O primeiro destino do rapaz e a súa mascota é unha cidade do futuro, de cristal, habitada por robots, na que ambos os viaxeiros coñecen o destino final da civilización terrícola, que foi extinguida nunha guerra e suplantada por máquinas “Máquinas pensantes e imortais” (p. 42) que lles explican a súa percepción da realidade, na que “Assim como o macaco produziu o homem, que o superou, o homem produziu o robot, que é o ser máximo da criação” (p. 42).

A sociedade futura recreada vese a si mesma como ideal: deixaron de existir as loitas, as desgrazas, as inxustizas e “onde todos são iguais, sábios e felizes” (p. 42). Non obstante, a través do fino humor (do que a autora vén facendo gala en todas as súas obras) constrúese unha crítica mordaz e marcadamente irónica do desenvolvemento científico incontrolado desta civilización, da que o protagonista ten que marchar porque esta “sociedade ideal” non é capaz de proporcionarlle alimento natural, dado que todo está pensado para as necesidades das máquinas e onde un humano non ten cabida. A necesidade fisiolóxica de inxerir alimentos lévaa a iniciar de novo a viaxe, pero agora cara ao pasado, onde chega coa máquina do tempo ao século XVIII e coñece a algúns dos habitantes dese momento, o seu aspecto e actitudes, así como a imaxe da propia cidade de Lisboa, que compara coa que el coñece, situando uns monumentos e botando en falta outros, que daquela aínda non se tiñan construído. A estadia na cidade vese

interrompida por coincidir co momento no que ten lugar o gran terremoto de 1755, feito que marcou profundamente a vida dos lisboetas.

O neno protagonista asiste neste escenario ao desconcerto da poboación e comparte a desolación das vítimas e os seus familiares, véndose afectado directamente pola perda do seu propio can Snoopy, que morre esmagado entre as ruínas dunha casa. O regreso ao presente, ao momento mesmo no que iniciara a viaxe, sitúao na disxuntiva de contar o que acaba de vivir ou ocultalo por medo a ser tomado por tolo. De feito, o texto remata co protagonista lanzándolle ao potencial lectorado a súa dúbida sobre a actitude que debe tomar: calar ou dicir a verdade?, acentuando a complicidade co lectorado agardado que ten que inclinarse por unha ou outra opción.

Como xa ocorría no relato “Século XXVII, cidade de Alchochete”, a estrutura elixida para a trama é circular, chegando ao punto de partida, e cun final aberto que permite pensar nunha posíbel continuación, tanto por parte da creadora, que polo de agora non tivo lugar, coma por parte do lectorado agardado, que pode seguir recreando a historia ou completala con outras opcións coas que dar resposta ao desafío que lle presenta o protagonista. Por outra parte, unha vez máis ponse de manifesto na produción de Ducla Soares o gusto polo tratamento de “temas e universos contemporâneos, cruzando-os com um certo imaginário dos contos maravilhosos cujo eco permanece nestes textos” (Gomes, Silva e Ramos, 2008: 31), transformando estas temáticas en “matéria narrativa capaz de fazer sonhar, mas também de fazer reflectir e de interrogar o mundo que nos cerca” (Gomes, Silva e Ramos, 2008: 31).

Sitúase esta obra de Ducla Soares na corrente da ficción científica máis eminentemente prospectiva na que a análise dun hipotético futuro augura unha sociedade fortemente mecanizada e deshumanizada, na liña das máis desacougantes distopías. A súa contraposición co pasado, o cal é preciso coñecer para entender o presente, achega a reflexión sobre cara a onde vai a sociedade actual, da que se cuestionan actitudes e valores que precisan ser revisados, en especial os conflitos bélicos e as súas graves consecuencias que marcaron a historia da humanidade e parecen interpretarse como as causantes da súa extinción. A recreación do mundo das máquinas e a alusión a feitos e personaxes históricos preséntanse como temáticas recorrentes na obra con trazos de ficción científica de Ducla Soares, marcando unha clara intratextualidade entre os seus diferentes textos, os cales funcionan a modo de macrotexto dado que os temas aludidos nuns se converten na temática central dos outros.

Esta obra coñeceu unha segunda edición en 2003 co título de *Seis Histórias às Avessas*, un cambio no que se ten percibido que as “narrativas parecen asumir explicitamente, sob o novo título, a sua dimensão subversiva, revisitando o universo maravilhoso e procedendo à sua reinterpretação” (Gomes, Silva e Ramos, 2008: 30) cun diálogo implícito no que salienta o vasto patrimonio de textos e a rica galería de personaxes, perspectivados desde unha postura alternativa, na que se exploran fundamentalmente temas e universos contemporáneos, “cruzándo-os com um certo imaginário dos contos maravilhosos cujo eco permanece nestes textos” (Gomes, Silva e Ramos, 2008: 31). Esta mudanza dá paso a outros cambios operados no propio texto que obedecen fundamentalmente a actualizacións precisas pola diferenza temporal entre ambas as edicións e necesarias para manter a coherencia e a verosimilitude, á vez que o achega máis á realidade do lectorado potencial. Entre as diferenzas máis significativas, por orde de aparición, consideramos as seguintes:

Texto orixinal da edición de 1985	Texto revisado da edición de 2003
“Era o dia 30 de Setembro (p. 38)	“Era o dia 15 de Setembro (p. 41)
“Isso foi em 1147, há 838 anos (p. 40)	“Isso foi em 1147, há 856 anos (p. 44)
“Deviam ser actores, <i>pensei eu</i> , ensaiando uma peça” (p. 40)	“Deviam ser actores ensaiando uma peça, <i>pensei eu</i> ” (p. 45)
“Você vai ser o 1º homem da sua época a viver ao longo de 8 séculos, vai ver como é o futuro” (p. 40)	“Você vai ser o <i>primeiro</i> homem da sua época a viver ao longo de <i>oito</i> séculos, vai ver como é o futuro” (p. 45)
“A meio havia um teclado como o <i>da máquina de escrever</i> e uma alavanca dourada com um T gravado” (p. 41)	“A meio havia um teclado como o <i>do computador</i> e uma alavanca dourada com um T gravado” (p. 48)
“Nas casas transparentes, sem móveis, moviam-se pequenos <i>robots</i> ” (p. 42)	“Nas casas transparentes, sem móveis, moviam-se pequenos <i>robôs</i> ” (p. 48)
... “muitos e pomposos <i>senhores</i> ...” (p. 44)	... “muitos e pomposos <i>fidalgos</i> ...” (p. 51)
“Mas a mim o que me interessava era <i>comer</i> ” (p. 44)	“Mas a mim o que me interessava era <i>matar a fome</i> ” (p. 53)
“Tenho só <i>dez escudos, dez mil réis</i> , como diz a minha avó” (p. 44)	“Tenho só <i>um euro, duzentos mil réis</i> , como diz a minha avó” (p. 53)
“ <i>Dez mil réis</i> não gasta o rei no jantar do seu palácio. Lembrei-me que uma sanduíche <i>na pastelaria da Ajuda custa 30 escudos</i> ”... (p. 45)	“ <i>Duzentos mil réis</i> não gasta o rei no jantar do seu palácio. Lembrei-me de que uma sanduíche <i>de fiambre custa um euro</i> ”... (p. 55)
“São, são, <i>pode ler</i> República Portuguesa” (p. 45)	“São, são <i>da</i> República Portuguesa. De 2002” (p. 55)
“ <i>E que data vem a ser esta? 1985?</i> Estás a gozar ou qué?” (p. 45)	“ <i>Foram cunhadas em 2002?</i> Estás a gozar ou qué?” (p. 55)
“Fumo e poeira faziam-me <i>chorar</i> os olhos” (p. 46)	“Fumo e poeira faziam-me <i>lacrimejar</i> os olhos” (p. 58)
“Escrevi no teclado: <i>30-9-1985</i> ” (p. 47)	“Escrevi no teclado: <i>15-9-2003</i> ” (p. 61)
“Ainda tinha no estômago aquele pão com 230 anos!” (p. 47)	“Ainda tinha no estômago aquele pão com 248 anos!” (p. 62)
... “que comunique com o Hospital Júlio de Matos, telefone 771141” (p. 47)	... “que comuniquem com o Hospital Júlio de Matos, telefone 217711418” (p. 63)

Como se pode observar nesta táboa, os cambios máis importantes teñen que ver coa actualización temporal das referencias históricas en relación co momento de publicación do texto e cos cambios que nese intervalo de tempo se operaron na sociedade portuguesa, tanto no plano do emprego das novas tecnoloxías coma no da nova orde monetaria, o que lle imprime maior verosimilitude.

Desde o punto de vista paratextual é unha obra de gran formato que se abre cun “Prefácio” da autora no que reflexiona sobre a necesidade de soñar da infancia, especialmente nunha sociedade tan tecnificada no cotián como é a actual. É por iso que as coordenadas nas que se sitúan estes textos son as marcadas polo “lúdico, tradicional, insólito ou ligado à ficção científica”, configurando un universo “maravilhoso [que] pode constituir un complemento à monotonia do quotidiano, uma forma de humor, uma pedrada no charco, um desafio à imaginação” [p. 6], en definitiva, textos, como o analizado, co que se fomenta a reflexión e unha lectura activa entre o potencial lectorado, sen esquecer o ludismo e o humor.

En 1985 tamén se publicou a antoloxía coordinada por Luísa Ducla Soares *De Que São Feitos os Sonhos: A Antologia Diferente*²⁵⁵, un volume no que se recollen as propostas de dezoito creadores portugueses, complementadas cunha achega en primeira persoa ás súas vidas. Esta *Antologia Diferente* concíbese cunha clara vontade canonizadora, como pon de manifesto Ducla Soares no breve prefacio que abre a obra, no que explica que a escolma recolle “autores representativos das diversas tendências da prosa portuguesa contemporânea dedicada à infância” [p. 7], enriquecidas con abundante material iconográfico e datos biográficos de cada un dos antologados, na que cada creador se presenta “no seu quotidiano, abre-nos a porta da casa, narra-nos a sua vida, recorda a própria infância, desvenda-nos a razão e circunstância que o levaram a escrever para os mais jovens” [p. 7]. Un retrato no que se salientan aqueles aspectos máis persoais e íntimos, no que cada un dos creadores seleccionados se humaniza e aproxima ao potencial lectorado ás súas lembranzas da infancia, demostrando que tamén eles foron nenos e nenas, con ilusións e esperanzas. Unha aproximación necesaria e moi rendíbel para visibilizar unha produción que durante moito tempo non obtivo a atención

²⁵⁵ Nesta antoloxía recóllense textos de Ricardo Alberty (Lisboa, 1919-1992), Sophia de Mello Breyner Andresen (Porto, 1919-Lisboa, 2004), Matilde Rosa Araújo (Lisboa, 1921-2010), Carlos Correia (Castelo Branco, 1948), Maria Rosa Colaço (Torrão, Baixo Alentejo, 1935-Lisboa, 2004), Luísa Dacosta (Vila Real, 1927), Madalena Gomes (Ponta Delgada, 1928-2010), Ester de Lemos (Bombarral, 1929), Ilse Losa (Bauer, Hannover, Alemaña, 1913-Porto, 2006), Álvaro Magalhães (Porto, 1951), Maria Alberta Menéres (Vila Nova de Gaia, 1930), António Mota (Vilarelho, Baião, 1957), Adolfo Simões Müller (Lisboa, 1909-1989), Leonel Neves (Faro, 1921-Odiáxere, 1996), Manuel António Pina (Sabugal, Beira Alta, 1943), Luísa Ducla Soares (Lisboa, 1939), António Torrado (Lisboa, 1939) e Alice Vieira (Lisboa, 1943).

e o respecto que merecía, lastrada pola baixa consideración que da Literatura Infantil e Xuvenil se tivo ao longo da historia, entendida como simple instrumento didáctico e pedagóxico.

Como lembra no prefacio Ducla Soares, a Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa foi relegada primeiro aos contos tradicionais e “uns quantos livrinhos de moral” [p. 7], despois “entendida, segundo Eça de Queirós, como um útil passatempo para senhoras pobres e desempregadas” [p. 7]; até que, a partir da Geração de 70, se sentiu como unha necesidade urxente a creación para os máis novos, “acompanhando as innovacións pedagógicas e culturais dos tempos” [p. 7]. Explica tamén que foi así como “deixou de ser encarada como um subproduto, alcançando o estatuto de género com especificidade própria” [p. 7]. Neste sentido, as antoloxías son factores decisivos para construír un sistema literario emerxente e dirixilo cara a súa canonización, como apuntou Claudio Guillén (1998). Consciente da importancia cada vez maior deste sistema literario, Ducla Soares considera que a Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa mediada a década dos oitenta representa “uma significativa parcela do que, no plano literário, entre nós se publica” [p. 7]. Por iso, esta antoloxía, *De Que São Feitos os Sonhos*, se marca como obxectivo: “agradar às crianças, despertando nelas o gosto pela leitura e interessar os educadores, que nela irão encontrar um útil e, de certo modo, original instrumento de trabalho” [p. 7], propiciando que os textos seleccionados sexan lidos e animen a ler máis, á vez que favorecen a función mediadora entre o libro e a lectura.

De todos os textos antologados, que aparecen organizados por orde alfabética do autor, son de interese para este traballo o relato “Vassoura-Fórmula Um” (pp. 127-138), de Adolfo Simões Müller e o da propia Ducla Soares “O Cãoputador” (pp. 162-169), que presentan trazos propios da ficción científica. No primeiro caso, **Adolfo Simões Müller** (Lisboa, 1909-1989), parte do universo dos contos de tradición oral, cos que establece xogos de intertextualidade, tanto na recreación dos personaxes (Velha do Arco/Arco da Velha/Arco-Iris, vasoiras máxicas, entrada na casa pola cheminea, etc.), coma no estilo adoptado polo narrador, que interpela ao lectorado, convida á lectura en voz alta e se lle cede a palabra aos personaxes para que contén historias intercaladas. Este diálogo coa tradición amplíase tamén á vertente culta, como pon de manifesto o xogo intertextual co personaxe shakespeariano Próspero, da obra *The Tempest*, na que a oposición entre dominante-dominado está representada por algúns personaxes, convertidos despois en arquetipos, como o de Próspero, que representa a civilización,

fronte a Ariel, que representa a nobreza de espírito, e Calibán, a barbarie. Na revisión destes arquetipos, o personaxe de Próspero pasou a representar o colonizador, moitas veces incapaz de impoñerse nas súas propias terras e por iso debe ir conquistar outras. En certa medida, o Próspero que presenta Müller en “Vassoura-Fórmula Um” é ese conquistador do espazo, buscando os límites do descoñecido, fóra das fronteiras do planeta Terra. Próspero encarna a ansia de coñecer do home da sociedade actual e o seu afán de dominio, neste caso fundamentalmente a través dos sonhos, pois o adolescente de catorce anos recrea as súas viaxes oníricas, primeiro á Lúa e despois cos seus amigos pola Osa Maior, a Osa Menor e até a Estrela Polar.

A recreación das viaxes espaciais funciona nesta proposta de Simões Müller como unha actualización dos contos maravillosos, aproximando a fantasía destes a aqueles elementos que nos anos oitenta espertaban un grande interese entre o potencial lectorado: as carreiras de coches en circuítos pechados. A identificación dos adolescentes cos seus heroes lévase a cabo na carreira de vasoiras polo universo, na que os protagonistas adoptan nomes moi semellantes aos dos grandes campións deste deporte. Grandes figuras do mundo do motor e da Fórmula Un, que durante décadas proporcionou mitos e figuras de referencia, fundamentalmente entre os rapaces, de aí que estes adopten os nomes de Emerson Fittipaldi e Nelson Piquet, corredores brasileiros; Niki Lauda, austríaco; e Alain Prost, francés, os cales na década dos oitenta coñeceron grandes éxitos nos circuítos a nivel mundial.

A carreira que organizan polo universo tamén lles serve para dar a coñecer entre o potencial lectorado características da Lúa e a orixe dos nomes das constelacións. No primeiro caso explícase que “na Lua há mares e crateras e que têm nomes de deuses antigos e até de figuras grandes da História” (p. 134); mentres que a

Cassiopeia, como sabem e, se não sabiam, ficam a saber, é uma constelação, isto é, um arquipélago de estrelas, a que os astrónomos e estudiosos dos séculos antigos deram aquele nome porque estava na moda baptizar as estrelas e os outros astros com o nome de deuses da lenda e da fantasia, quando não de figuras reais (p. 135).

A explicación da orixe dos nomes permítelle ao narrador introducir elementos da cultura clásica, especialmente para explicar a procedencia do nome de Casiopea, a intervención do deus Neptuno no seu castigo por soberbia e vaidade ou a existencia nas súas proximidades doutras constelacións como a de Andrómeda, Perseo e Hércules,

mitos tamén da cultura clásica, que son introducidos como parte das peripecias que os rapaces viven durante a carreira de vasoiras, acontecemento que é percibido como real até que as confusións, contradicións e mestura de elementos se revelan nas palabras de Iris como unha experiencia onírica, quen esperta ao seu irmán coas palabras: “Acorda, Próspero! Acorda! Estás para aí a sonhar alto. Só falas em estrelas e no Pólo Norte! Anda, acorda, que tens aquí os teus amigos à espera!” (p. 136). É entón cando o lectorado agardado descobre que a aventura narrada non é real, senón un soño de Próspero, que estaba “estremunhado, entre o sonho e a realidade” (p. 136).

É de salientar tamén a introdución dunha explicación da orixe do universo e do seu aspecto, que segundo a narración de Iris é froito dunha guerra entre estrelas. Coma se dunha lenda se tratase, Iris alude ao Big-bang, á existencia de estrelas de diferentes tamaños, ás galaxias, aos buracos negros, aos cometas, etc., recreando unha visión mítica e lendaria da configuración do universo, que se xustifica pola “maldición” e o castigo contra a súa rebeldía, condenándoas a todas a que:

De futuro, como castigo, tremereis constantemente, à lembrança dos sofrimentos desta hora. E muitas de vós correreis, de quando, pelo céu, como loucas. E não vos esqueçais de que a vossa verdadeira missão no universo é dar beleza ao céu (p. 137).

O relato, cunha estrutura circular, que comeza e remata con Iris varrendo e coa fórmula “Varre, varre, minha vassourinha, varre...” (p. 130 e p. 137), caracterízase polo emprego do humor, os xogos de planos entre o real, o onírico e o fantástico e marabilloso, a introdución de información de divulgación científica e da actualidade máis inmediata do potencial lectorado, nun dinámico diálogo entre a tradición e a modernidade.

Polo que se refire ao relato de **Ducla Soares**, “O Cãoputador”, é un texto de marcado carácter especulativo, que responde á necesidade manifestada pola creadora lisboeta de “inventar o futuro”, como sinala na autobiografía incluída neste volume. En “O Cãoputador” créase unha sociedade futurista e extraterrestre, aínda que non se especifica a súa localización, representada por unha familia, cuxos membros son un arqueólogo e unha futuróloga, pais dunha cativa, que están a discutir sobre a pertinencia de agasallala cun can polo seu oitavo aniversario. Nun planeta no que non existen os animais, o pai inclínase por importar un animal da Terra, un elemento exótico que lle fará moita ilusión á súa filla, mentres que a nai prefere a seguridade dun robot, moito

máis inofensivo por estar programado para levar a cabo unha serie de funcións limitadas. Finalmente, deciden que o agasallo será un híbrido: “um robot com corpo de cão, cérebro de cão, mas perfeitamente computadorizado” (p. 163), ao que bautizan co nome de Argo.

Cada unha das perspectivas adoptadas polos proxenitores é reflexo da súa formación profesional e representan a polarización das súas concepcións vitais, nas que o acordo xorde da combinación do “tradicional”, un can de verdade, e a “modernidade”, substituír o cerebro natural por un “computador programado com todas as características próprias de um cão, exceptuando, naturalmente as mais impróprias” (p. 163).

É moi interesante tamén observar como a autora recrea as actitudes contrapostas que produce a presenza do animal no mundo futurista, no que a alegría e complicidade dos nenos co “xoguete”, se contrapón abertamente coa da mestra, que fai observacións pexorativas e de desprezo, ao considerar que se trata dun: “brinquedo inútil! Mais um pretexto para os garotos se distraírem em vez de estudarem as lições” (p. 164). Unha vez máis, Ducla Soares confronta claramente as actitudes dos adultos e da infancia, que de modo reiterado se manifesta na clara oposición da mestra ás iniciativas imaxinativas que teñen os rapaces, o cal desvela unha personalidade falta de comprensión do universo infantil. A figura da mestra convértese aquí en metáfora daqueles membros da institución escolar alleos ás necesidades de estímulo do imaxinario dos máis pequenos e representantes dunha escola antipedagóxica e propensa á disciplina máis ríxida, coartando a liberdade e a fantasía, como demostra as recriminacións do tipo: “Somos um povo civilizado. Animais, só embalsamados, nos museus” (p. 164) ou “A caçar? Como, se não há caça neste planeta?” (p. 164).

Outro foco de conflito nesta sociedade futurista tan sumamente mecanizada xorde coa “robot-mulher a dias”, que ve como aumenta o seu traballo a causa dos xogos e dos restos orgánicos que o can deixa por sofás e alfombras, especialmente os pelos. Este rexeitamento vai en aumento até o punto de decidir matalo, insistindo unha e outra vez: “Hei-de matá-lo”, agredíndoo con saña en diferentes ocasións. A máxima expresión da violencia entre can e “robot-mulher a dias” prodúcese no momento no que esta decide matalo abrindo o gas para asfixialo, o que pon en perigo a vida da nena e do propio animal. O comportamento deste revela a fidelidade e a súa entrega na loita por salvar á nena, na que “desesperado, o cão atirava-se contra a porta de madeira. De tanto arranhar, quebrou as unhas, desgastou as patas, mas finalmente conseguiu furar a porta”

(p. 167), un acto heroico no que lograr salvar á cativa, para a que busca desesperadamente un médico que a atenda. Mentres, o robot-mulher a días repetía unha e outra vez con voz mecánica: “Abaixo os animais! Vivam os robots! O gás matará todos os animais. As máquinas governarán o mundo” (p. 168), allea ás graves consecuencias do seu acto e carente de calquera tipo de sentimento cara aos demais, agás o propio odio que conduce as súas decisións.

A crítica a esta mecanización voraz da sociedade e os perigos que entraña contrasta coa dignificación e humanización do animal, que simbolicamente se inicia xa coa súa individualización a través dun nome, que o fai herdeiro da tradición clásica, fronte á familia, á que se distigue con códigos numéricos, o pai como Dr. A-20-24, a nai como Dra. F-41-37 e a filla como M-33-33, que sitúa a obra na liña dos mundos futuristas creados en distopías como as de Ray Bradbury, Aldous Huxley e Herbert George Wells.

A humanización do animal represéntase tamén nas fortes secuelas físicas do ataque, primando a súa natureza mortal, fronte á frialdade das máquinas, carentes de sentimentos: “Tinha as unhas e os dentes quebrados, a língua de fora, a respiração ofegante, o lombo queimado. Através da pele rasgada, um fio de sangue continuava a correr” (p. 168). E mentres expira, uns e outros representan as posturas desa sociedade futurista, nuns casos contrarios aos animais (“Que animal horroroso!”, “Devia ser proibido ter bichos no nosso planeta” e “Ah! Maldita hora em que arranjámos este cão” (p. 168); noutros comprensivos, ao valorar a fazaña do animal e tratándoo co respecto que merecen os seres vivos, sensibilidade que demostra o pai en expresións como: “Salvou a nossa filha” e “Morreu” (p. 168), ou da propia nena, que é consciente de que “Deu a vida por mim” (p. 169), mentres se conmove e as bágoas corren polas súas meixelas, expresión de dor que o pai reconece dos seus estudos como arqueólogo, lembrándolle ao médico que a observa que “As pessoas primitivas, do tempo dos cães, choravam quando tinham um desgosto” (p. 169) e non por iso estaban enfermas, ao que o desconfiado doutor responde: “Deixe lá as suas histórias –repontou o homem da bata branca, enquanto, cuidadosamente, recolhia as lágrimas num frasco para as analisar” (p. 169). Unha escena na que se poñen de relevo aspectos como a falta de sentimentos dos membros da sociedade futura, a incompreensión do valor da amizade e a violencia que entrañan os comportamentos das máquinas.

A perspectiva adoptada desde o futuro distante serve para criticar a mecanización da sociedade actual e propiciar a reflexión sobre algúns dos perigos que

supón a perda de sensibilidade e respecto polo medio que nos rodea, en especial os animais e a súa fidelidade aos amos. Un texto no que se deixa sentir a pegada da esperanza nas xeracións máis novas para mudar o curso da historia, revelándose contra as imposicións sociais, a falta de imaxinación e unha sociedade aséptica, fría e carente de sentimentos. Luísa Ducla Soares ofrece neste relato unha historia tenra, na que son moi interesantes os xogos de intertextualidade con obras da tradición clásica, como a *Odisea*, de Homero, á que se alude explicitamente para explicar o nome que recibe o “cãoputador”, Argos, individualizándoo e imprimíndolle carácter, como o can de Ulises, que foi o único que recoñeceu ao heroe grego cando regresou á casa, demostrando a fidelidade ao amo malia o paso dos anos, unha dignidade que enaltece “o velho cão, cansado e doente que, ao ver o dono, morreu de alegria” (p. 164), ligando ambas as mortes na nobreza e fidelidade dos animais ante os seres que queren, neste caso os seus amos.

A presenza de trazos propios da ficción científica na obra de **Luísa Ducla Soares** continuou durante esta década en títulos posteriores como *Crime no Expresso do Tempo*²⁵⁶, unha colectánea publicada en 1988, galardoada co Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças, na que se reúnen sete relatos que levan por título: “O piquenique”, “As férias”, “O filho”, “O rapaz invisível”, “No tempo em que os animais falavam”, “A máquina da felicidade” e “O crime no expresso do tempo”. Todos eles recrean ambientes futuristas nos que os protagonistas, normalmente adolescentes, viven experiencias como o contacto con seres extraterrestres, a loita por acadar a liberdade lonxe das sociedades artificiais e alienantes nas que nacen, manifestan condutas de lealdade, amor e respecto, fronte a actitudes desprendidas dos maiores, que parecen ter esquecido os sentimentos, ou experimentan con novos inventos científicos e tecnolóxicos que non conseguen proporcionarlles a felicidade. Son temáticas nas que se leva a cabo a recreación de motivos moi recorrentes na ficción científica (marcianos, sociedade afogante, robots humanizados, invisibilidade, viaxes no tempo, etc.) e nas que predomina unha visión crítica de condutas e situacións da sociedade actual, nas que a creadora se achega ás preocupacións propias da adolescencia, establecendo liñas de diálogo e reflexión, denunciando a discriminación, as inxustizas e o autoritarismo, adobado con moito humor, unha linguaxe irreverente e unha imaxinación desbordante.

²⁵⁶ Este libro foi recomendado polo Plano Nacional de Leitura 2007.

“O piquenique” (pp. 7-15) é un texto sinxelo no que se narra o encontro de representantes de diferentes civilizacións, que serve para reflexionar sobre valores como a amizade, o respecto polos diferentes, a toma de decisións e o proceso de madurez ao que se enfrontan os máis novos, os cales poñen de manifesto unha concepción do mundo que por veces choca coa dos adultos, representantes de posturas intransixentes, faltas de sensibilidade e incapaces de comprender a forza da imaxinación e da ilusión da infancia.

A través dun narrador omnisciente en terceira persoa relátase como transcorre unha excursión escolar ao monte, na que participa Alfredo, un neno decidido, teimoso, independente e algo fedello, que se separa do grupo e atopa cuns homiños verdes, uns marcianos, dos que logra coller a un deles, o cal é descrito como “homenzinho em miniatura, com duas antenas no cocuruto da cabeça e rabo de esquilo” (p. 8). Durante esta persecución sepárase do grupo e Alfredo non sabe como regresar, problema que se soluciona co encontro cun garda forestal, quen lle axuda a reunirse de novo cos seus profesores e compañeiros, os cales lles rifan polo susto que lles deu e se rin das súas xustificacións, ao non crer que atopou marcianos. Tentado de amosarlles a proba do que di, Alfredo contense ao sentir que o homiño rebule, polo que reflexiona sobre as consecuencias que pode ter para o visitante, polo que: “De repente sentiu-se responsável por aquela vida, por aquele homem ou bicho desconhecido que, cortado do seu meio, obrigara a ficar na Terra” (p. 9).

O cambio de actitude de Alfredo maniféstase a través do xesto de madurez e responsabilidade, que se complementa co respecto cara ao marciano, ao que individualiza a través do outorgamento dun nome, Marci. Outros xestos son a preparación dunha casa na xaula do *hámster*, o darlle de comer ou falar con el durante horas e resgardalo de calquera perigo que poida afectarlle, en especial a actitude de rexeitamento que manifestan os adultos, aos que pon a proba interrogándoos pola súa reacción ante a hipotética presenza dun visitante: o pai, como policía, levaríao para o cárcere; a nai, como enfermeira, pensa nas enfermidades que poidan transmitir; e a irmá, medoñenta, gritaría e fuxiría por temor a que a comeran. Ante estas actitudes Alfredo decide compartir as súas experiencias co marciano sen revelarlle o seu segredo a ninguén, até o día no que Marci lle comunica que os seus compañeiros o veñen buscar para regresar ao seu planeta. Unha vez máis, Alfredo enfróntase á incompreensión e á falta de apoio dos adultos para levar a Marci á fraga na que o atopou, polo que se arrisca a ir só e a regresar coa axuda daqueles cos que se atopa polo camiño. Na despedida o

nenho, emocionado, demostra de novo a súa xenerosidade co amigo, ao que lle regala o que máis aprecia: as súas bólas (berlindes), un xesto ao que Marci responde co agasallo dunha pedra que lle permitirá atravesar as superficies sólidas coma se fose auga ou aire.

En definitiva, un relato que se sitúa nunha liña temática moi recorrente da ficción científica, como é o encontro con visitantes doutros planetas, neste caso marcianos, diálogos e coñecemento mutuo que serven para poñer de relevo valores como a amizade, a comprensión e o afán de saber que revela a infancia, así como a importancia da fantasía, das ilusións e dun imaxinario infantil rico e diverso, enmarcado no proceso de maduración, por veces coartado pola actitude dos adultos, máis descridos e desconfiados.

En “As férias” (pp. 17-28) a autora elixe de novo un mundo futurista, desde o que se mira cara ao pasado, evocando usos e costumes perdidos. Unha imaxe que nos lembra obras distópicas de referencia, nas que os futuros se describen a través de sociedades manipuladas e seres sometidos con medicamentos, con vidas de mentira, reducidas a simples simulacros. Os espazos urbanos inhóspitos, deshumanizados, convértense en auténticas heterotopías (Foucault, 1967), nas que xorden focos de resistencia, seres que buscan espazos de liberdade, como Quim, o protagonista do relato de Ducla Soares.

Localizado na cidade “sobrevivente de Alcantarilha” e no “ano 50 depois da 3.ª Guerra Mundial” (p. 17), preséntase unha sociedade na que desapareceron as distincións por diñeiro, idade ou capacidades físicas. A solución destas diferenzas radica no emprego dunha “sofisticada tecnologia”, que consiste en conectar as persoas a un simulador, o cal se programa co proxecto elixido por cada un, un proceso no que:

Duas pastilhas saborosas mergulhavam o viajante num estado de hipnose. Diante dele passavam as mais belas paisagens, o perfume da maresia ou das florestas, o sabor de um bife com batatas fritas ou de um gelado de morango. Quatro vezes por dia lhe ministravam concentrados de vitaminas, sais minerais e o elixir da alegria (pp. 17-18).

Quim, o protagonista, encarna a rebeldía, o inconformismo, a vontade de mudar as cousas, ao negarse ao imposto, porque “eu não quero mais férias imaginárias. Quero partir pelo meu pé, em vez de sonhar esticado em cima de um colchão [...] Quero sair da cidade e conhecer o mundo lá fora” (p. 18). Fronte a el, os seus amigos representan aquela mocidade máis conformista e alienada, sometida igual cós adultos, como

demostra a postura que manteñen, desde a que entenden que a única opción que ten Quim é “ficar fechado na cidade de Alcantarilha, a palmilhar 1 km² de cimento com uma tijela por cima” [p. 18]. Unha idea que transmite tamén a escola, entidade unha vez máis asimiladora e alienante, na que os profesores arrepían coa idea de saír deste espazo, por iso lle advirten severamente que: “O Mundo está contaminado. Alcantarilha salvou-se debido ao seu fantástico abrigo atómico, mas não há notícia de mais sobreviventes na Terra. As nossas muralhas de plástico, o nosso céu de plástico protegem-nos” (p. 18). Unha advertencia que se fai extensiva ao seu propio pai, quen o ameaza dicíndolle: “Ai de ti, se te aventuras a sair. Levas uma sova, que até vês as estrelas” (p. 18). Esta negación, medo e anulación está inculcada desde a propia sociedade, que os leva a permanecer inmóbiles, convencidos de que teñen o mellor que existe: a protección dun mundo feito á súa medida e do que é moito mellor non tentar fuxir.

Son as conversas e as advertencias que lle dirixen a Quim as que lle permiten ao lectorado agardado coñecer a situación desta sociedade, os medos e inseguridades que ameazan aos seus habitantes, entre os que a escola é unha institución controladora, que conta con medios para someter aos indecisos ou aos “atrasados mentais”, cos que sitúan ao rapaz, demostrando que a rebeldía e inconformismo son considerados unha enfermidade, unha eiva.

A rebeldía, decisión e afouteza de Quim lévano a fuxir do centro de vacacións, adentrándose nunha “noite muito escura, sem lua, [na que] as estrelas brilhavam. Um vento agreste açoitava-lhe a cara, cobrindo-a de poeira” (p. 21). Esta escuridade convértese en metáfora da incerteza, do paso ao descoñecido e tamén do medo por abandonar o único lugar no que se sentía seguro. Non obstante, a chegada do amencer descóbrelle unha superficie deserta, na que ao lonxe aparece o mar. Diríxese aos barcos que observa atracados e comproba que todo está automatizado, robotizado, que alí non hai seres humanos. A descrición do mundo é desoladora, marcada pola morte, a soidade e o silencio, un escenario no que Quim vaga, morto de fame, sen rumbo e cazando bechos para sobrevivir. A soidade absoluta na que Quim se ve abandonado mitígame o día que atopa un ovo de aguiá, do que sae un paxaro, ao que bautiza como “Avião”, aliméntao e axúdao a medrar, convertido na súa única compañía. “Avião”, seguindo o seu instinto, como tiña feito o propio Quim, convértese en adulto e rompe a corda que o ata, alzando o voo e deixando ao rapaz de novo nunha gran desolación, remitíndose de novo ao proceso de maduración e á busca da liberdade.

O constante vagar, a busca e a necesidade de respostas levan a Quim ás montañas, onde cae nunha gruta, espazo escuro e de tránsito, como a noite da fuxida, que o leva a un territorio no que atopa a outros seres humanos. O contacto con esta tribo, que vive instalada na antigüidade, adaptada a un modo de vida primitivo, máis acorde co medio natural, permítelle a Quim contrastar a súa visión da sociedade avanzada da que procede, dependente da máis alta tecnoloxía e do coñecemento científico, coa considerada máis primitiva, na que se aproveitan os recursos que ofrece a natureza para cubrir as necesidades básicas de todos e cada un dos seus integrantes. A situación de inmovilismo na que se asenta a sociedade das montañas tamén produce insatisfacción entre os máis novos e inqedos, como Maria, unha moza que “estava farta do isolamento” (p. 26), polo que decide acompañar a Quim de volta á súa cidade. Un e outro encarnan o espírito inconformista e rebelde propio da adolescencia, de seres activos, intelixentes e afoutos que non dubidan en arriscar as súas vidas por perseguir uns ideais de liberdade e coñecemento.

A viaxe de regreso á cidade futurista, na que son acompañados por dous adultos, déixaos illados, no medio de dúas sociedades que se ignoran, debido a que son atacados polos robots cando tentan entrar na cidade de Quim, na que as máquinas defensivas non o recoñecen, malia o colar identificativo que leva no pescozo, obrigándoos a fuxir. É así como Quim e Maria, de “mão dada, como Adão e Eva no principio do Mundo” (p. 28) teñen que enfrontarse á incerteza e comezar de novo, conscientes de que no mundo hai máis seres illados que descoñecen que hai outros coma eles desexando saír do seu “mundo”, comunicarse e aprender.

Un texto máis no que Ducla Soares recrea outra temática recorrente da ficción científica, aquela que sitúa ao home ao bordo da extinción, da loita contra un medio natural que maltratou e contaminou, onde a xuventude encarna a esperanza no futuro, na comunicación, no coñecemento do que hai máis alá das fronteiras coñecidas e á que van dirixidas tamén as advertencias dos riscos que ameazan a sociedade actual. A descuberta do mundo que nos rodea, o cuestionamento do pensamento único e a necesidade de vivir en liberdade son algunhas das liñas argumentais que vertebran o relato, no que ademais se establecen xogos de intertextualidade cos contos clásicos (como o do Garabanciño, que vai marcando os lugares polos que pasa para poder regresar) e con moitas distopías futuristas, entre elas os grandes clásicos do século XX, *We* (1921), de Yevgeni Ivánovich Zamiatin; *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley; e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell.

O seguinte relato, “O filho” (pp. 29-36), sitúase na liña ideotemática de “No Reino das Máquinas”, un texto que a autora incluíra en *Três Histórias do Futuro* (1982) e que na edición de 2004 mudou o título a “Um Filho por Encomenda”, como vimos. Se naquel se recreaba o desexo dun rei de ter un fillo perfecto, neste caso é unha parella a que decide solicitar a un laboratorio un descendente cunhas características específicas, que para eles o fan perfecto.

Como en entregas anteriores, recórrese á designación numérica para identificar os personaxes, neste caso a técnica en foguetes TF-227 e o piloto interplanetario PI-511, que acaban de casar e deciden encargar un bebé ao laboratorio para recollelo á volta dunha viaxe que teñen programada a Marte. O proceso lembra a técnica de fecundación *in vitro*, tecnoloxía moi novidosa nos anos oitenta, que se complementa coa selección das características físicas e de personalidade elixidas polos pais, posto que como describe o narrador “foi seleccionado um óvulo congelado com as características pedidas e posto num aquário colorido, aquecido” durante nove meses (p. 31). Os pais regresan un ano despois, como estaba programado, pero xórdelles a posibilidade de realizar unha misión especial, “a grande oportunidade da vida deles” (p. 31), ocasión que non queren perder e pola que deciden que o neno siga no laboratorio até que regresen.

A criatura resultante, nomeada como o bebé 9999 do ano 2050, queda na *Invicta Fábrica de Crianças do Porto*, onde robots-naís “alimentavam aos recém-nascidos, lhes mudavam as fraldas, os aqueciam no seu colo almofadado, lhes repetiam as palavras-chave da língua internacional para que se fossem habituando à voz humana” (p. 31). As carencias producidas pola ausencia dos pais, enrolados nunha viaxe tan longa provocan que o bebé 9999 do ano 2050 medre ao coidado dunha máquina, á que lle chamaba “Mamã”, e do que se ocupa con todo mimo: “A máquina respondia-lhe. Levantava-se de noite se tinha pesadelos, contava-lhe histórias se estava doente, defendia-o das correntes de ar, das dentadas dos bichos, das traquinices dos outros bebês” (p. 31). Este coidado esténdese ao longo dos dez primeiros anos da súa vida, momento no que seus pais aparecen para recollelo e ante o que se presentan como: “Somos os teus pais. Vimos buscar-te. Conhecemos todo o Mundo. Ganhámos uma fortuna. Vais ter tudo o que quiseres. Vais ser feliz” (p. 32). Os proxenitores asentan a felicidade nos bens materiais, por iso presumen de que lle trouxeron as “últimas novidades interplanetárias” (p. 32) e queren mercalo con obxectos materiais de todo tipo.

O proceso de adaptación do neno comeza por un cambio de nome, no que pasa de ser o bebé 9999 do ano 2050, a JT (Jovem Técnico)-3333; incribno nunha escola técnica, cuxa especialidade é a de fabricar foguetes, pero el, de modo autodidacta, constrúe todo tipo de máquinas, agás foguetes. A actitude do rapaz leva aos pais a devolvelo por considerar que “Este não pode ser o nosso filho [...] Não gosta de nada do que nós gostamos. Não quer nada do que nós queremos. Não foi assim que o encomendámos. Não podemos aceitá-lo” (p. 33). Esta decisión pon de relevo a falta de sentimentos, de cariño e afecto por un ser que en realidade é un “obxecto”, como calquera electrodoméstico ou aparello que se merca para cubrir unha necesidade, o cal de non funcionar como se agarda é devolto ao comercio no que foi adquirido, amparándose na “garantía” que o avala. Deste modo criticase o afán dos pais por converter os seus fillos en artífices dos seus ideais.

De novo na fábrica, o rapaz 9999 recupera á súa nai-robot, substituída por outras máis novas e abandonada no lixo; lévaa a unha gruta na montaña, pois carece de medios para mercala, pero non logra que funcione, polo que lle pide axuda ao seu profesor de mecánica, que lle ensina que non é posíbel recuperar unha máquina tan antiga por falta de pezas. A fonda dor que sente o protagonista reflíctese na súa pregunta ao profesor: “Morreu então a minha mãe?”, proxectando sobre o robot o sentimento de carencia, de soidade e de perda do único ser que lle proporcionou cariño e protección. Esta situación permítelle aprender unha importante lección ao protagonista, que lle ensina o profesor e que se basea nunha fórmula matemática: “nada no mundo morre, tudo se transforma. A tua mãe vai tranformar-se em parafusos, numa antena de televisão, numa roda de comboio, numa lapiseira” (p. 36). Reflíctese así a imaxe do profesor como transmisor de coñecementos e guía na descuberta do mundo e da vida.

A sociedade futurista recreada sérvelle á autora para analizar criticamente a relación paterno-filial na sociedade industrializada, na que a preocupación dos pais xira máis ao redor do seu propio desenvolvemento profesional ca dos coidados dos fillos. A ausencia dos proxenitores pode ser interpretada na sociedade recreada como unha reflexión sobre as consecuencias dun problema que afectou durante anos a sociedades como a portuguesa ou a galega, a emigración, que marcou moitas xeracións e que no momento da publicación do relato aínda incidía profundamente nun amplo sector da poboación. A saída a Europa desde os anos sesenta e setenta por motivos de traballo provocou que moitos fillos destes emigrantes quedaran ao coidado dos avós, marcando unha distancia cos seus proxenitores dificilmente salvábel desde o momento do regreso

destes últimos, que son vistos como uns estraños, afanados en darlle todo o materialmente posíbel aos seus descendentes, pero cos que non se desenvolveu o vínculo afectivo. Proxéctase así unha visión descarnada da sociedade industrial.

A través da extrapolación cara ao futuro, Luísa Ducla Soares pon a pluma ao servizo de problemas acuciantes que afectan á infancia, situándose sempre desde o punto de vista dos máis débiles e inofensivos: os nenos e nenas, que como o bebé 9999, senten o desamparo dos adultos, a indefensión e incompreensión dos que os rodean.

“O rapaz invisíbel” é un relato no que se rende unha homenaxe ao clásico *The Invisible Man* (1897), de Herbert George Wells, un texto no que se leva a cabo unha fonda reflexión sobre a soidade, a incompreensión e a inadaptación dos seres rebeldes, como Zé Manel, o rapaz protagonista. Orfo e só na vida, padece de inicio unha invisibilidade social que, por un lado, o condena á loita diaria pola sobrevivencia pero, polo outro, lle garante a liberdade coa que soña, a de “correr mundo sem dar contas a ninguém, aínda que para isso tivesse que pasar fome, de andar esfarrapado, de dormir debaixo das pontes” (p. 38). A ansia de liberdade é o seu máis fondo sentimento, rexeitando calquera oferta de acollida nun fogar que recibe de diferentes familias, entre as que lle ofrecen unha vida regalada e chea de riquezas. Ese espírito libertario é o mesmo que o impulsa a gañar a vida vendendo xornais, a través dos que coñece outras realidades e todo tipo de sucesos, os cales representan tamén outro tipo de liberdade: a propiciada pola lectura. Esta vía de escape acentúase no momento no que coñece a existencia do Dr. Inventino, un médico que descubriu un xarope co que converteu o seu gato en invisíbel. Zé Manel non dubida en entrar na casa do doutor, beber do xarope e facerse tamén invisíbel, un estadio que valora como ideal por permitirlle acceder a calquera lugar e en calquera momento. Non obstante, a súa nova natureza require un proceso de adaptación e provócalle algúns contratemplos, ao sentirse ameazado por aqueles que ven a roupa ou os obxectos que manexa moverse sós.

Espido para pasar desapercibido, inicia a busca dun lugar no que refuxiarse coa chegada da noite e pensa que sen dúbida o máis confortábel é o Palacio de Belém, no que vive o Presidente da República. As situacións de comicidade e parodia que se desenvolven neste contexto sérvenlle á autora para poñer en ridículo, unha vez máis, á clase política, á que se retrata, como xa fixo en ocasións anteriores²⁵⁷, como superficial, inepta, falta de ideas, ridícula, etc., cualidades que se realzan en contraposición co

²⁵⁷ Especialmente en “O Grande Furo”, de *Três Histórias do Futuro*, como xa vimos.

sentido común que amosan personaxes moito máis humildes, como neste caso o criado que servía as bebidas, quen é capaz de argallar unha saída coherente para o problema da invisibilidade de Zé Manel: ingresar na policía xudicial para loitar contra os ladróns. Non obstante, a inadaptación do rapaz, un ser sensíbel e medoñento, provoca que sexa obxecto de exhibición nun circo e que traballe como fantasma na televisión, o que lle proporciona medios materiais, pero segue sendo un ser solitario, incapaz de verse a si mesmo:

Ele, que nunca tivera um quarto, sentava-se agora no quarto forrado de espelhos. Era como se não existisse. Como estaria o seu corpo miúdo, desengonçado? Teria o mesmo brilho o seu olhar maroto? Continuariam os seus cabelos espetados e ruivos? Crescera muito? Já pareceria um homem?” (p. 45).

O illamento social e persoal do protaogonista provócanlle un fondo sentimento de soidade, que se reflicte na súa incapacidade para comunicarse coa xente, para compartir os seus sentimentos e desenvolver unha vida en sociedade. A ruptura con esta situación prodúcese a raíz do encontro cunha persoa cega, única que é capaz de sentir o contacto coa súa pel, a textura desta, provocada polo frío (“Está com pele de galinha”, p. 46), iniciándose unha amizade e intensa colaboración entre ambos. O rapaz invisíbel convértese nos ollos da cega e ela na única persoa que o pode ver a través do tacto, xa que “As mãos dela descobriam os segredos do seu corpo, cuidavam-lhe das queimaduras do sol, cortavam-lhe os cabelos, afagavam-no quando a tristeza lhe aflorava ao rosto. E ela ria, ao notar nele um sorriso” (p. 46).

A análise da realidade que se proxecta sobre os protagonistas reflicte a incapacidade de comprensión dunha realidade que vai máis alá do sentido da vista do colectivo social no que se integran, no que se pensa que a cega, ademais de incapaz de ver tamén está tola ao falar soa e abrazar o aire. Alleos ás críticas e ao rexeitamento, Zé Manel e a cega son capaces de ser felices durante un tempo, despois do que a soidade será de novo a única compañía do rapaz, abandonado desde o momento no que ela recupera o sentido da vista, aínda cando el gastou todo o que tiña para poder pagar a súa operación, convertida nunha máis do colectivo ante o que o rapaz é invisíbel. Dalgún modo, Ducla Soares presenta unha sociedade cega e xoga coa idea de que a única forma de ver de verdade é co corazón, por iso establece como unha limitación o órgano da vista, que lle imprime ás persoas unha gran superficialidade, reducindo a súa capacidade

de percepción, ignorando outros planos de sensibilidade cos que percibir o que nos rodea, incapaces de mirar máis alá do que está ante os nosos ollos. En definitiva, reflexo do dominio da imaxe que se instaurou na sociedade moderna, de modo que a cegueira física, por medio dos avances científicos e técnicos, se cura, fronte á invisibilidade de Zé Manel, que non se pode remediar, arrastrada como unha maldición que o condena para sempre. Só o encontro inesperado cuns nenos provoca que o rapaz caia ás turbias augas do río Tejo, onde desaparece pedindo un auxilio que non chega porque ninguén é capaz de velo, simbolicamente liberado nas augas, coma un bautismo no que se desprende dos seus pecados.

O final, aparentemente aberto, dálle a posibilidade ao lectorado de continuar a historia, para o que o narrador deixa no aire unha serie de preguntas que serven para aprofundar na reflexión que se desenvolve ao longo de todo o texto, nas que se cuestiona: “Terá atingido a margem? Terá subido para algum navio? Estará vogando, afogado e transparente, rumo ao mar, lá onde a água é, como ele, límpida e transparente?” (p. 47). Un final incerto no que o verdadeiramente relevante é se este ser singular terá acadado a liberdade que sempre ansiou, lonxe da incompreensión dunha sociedade que lle negou un espazo propio, incapaz de quere-lo, acolle-lo e integralo, malia tratarse dun ser xeneroso que non dubida en dalo todo por axudar a quen lle deu agarimo.

No seguinte relato, “No tempo em que os animais falavam”, a autora retoma elementos presentes en relatos anteriores, tanto desde o punto de vista temático, coma dos personaxes, neste caso concreto o Dr. Inventino. Este personaxe, presente en “O rapaz invisível”, convértese agora no protagonista dun relato no que se ofrece unha visión crítica da sociedade portuguesa a través da perspectiva dos animais. Partindo dunha fórmula que retrotrae o lectorado ao terreo dos contos marabillosos, créanse as estreiteces que padece o Dr. Inventino para levar a cabo as súas investigacións ao redor da linguaxe dos animais. Explicase como dedica a súa vida e os seus medios económicos a construír unha máquina que traduza os sons animais, poñendo en perigo a economía familiar e a supervivencia de todos os seus membros. Os seus experimentos comezan cunha cadela abandonada, pero vanse estendendo a todo tipo fauna, que invade a súa casa, despertando o interese dos medios de comunicación, pois:

...os homens dos jornais, da rádio, da televisão faziam bicha à porta da rua.

O Dr. Inventino ganhara fama. Para isso tivera que vender a televisão, o esquentador, o frigorífico, as jóias da mulher, a bicicleta da filha [...] Alimentava a família a semana inteira a pão e água. Ao domingo, para variar, comiam salada da relva, caracóis, amoras das silvas (p. 51).

Malia a visibilidade mediática, a súa apurada situación económica só atopa saída coa aceptación do trato que lle propón o Coliseo: presentar os seus experimentos ante o público no circo. Con esta solución criticase a falta de consideración dos científicos na sociedade portuguesa, na que son incomprendidos e ignorados, malia os seus esforzos persoais e familiares a prol da ciencia. Este rexeitamento acentúase polo contexto que se lle ofrece ao Dr. Inventino para presentarse ante o público, o circo, lugar asociado ao ludismo, o divertimento e o ilusionismo, lonxe da formalidade dos laboratorios e do ambiente científico. É por iso que na presentación o propio doutor, consciente do lugar no que ten que expoñer o seu traballo, se ve obrigado a pedir respecto ao advertir: “Estamos num circo, mas não se trata de um truque, antes de uma experiência científica baseada nas ondas eléctricas que o cérebro produz. Traduza-as em palavras” (p. 52).

Os experimentos practícanse cun gato, un can policía, un cabalo, unha porca e un oso panda, que van expresando o seu astío por depender duns amos que ignoran as súas necesidades, abusan da súa autoridade, sométenos a traballos absurdos e disciplinas moi severas, aniquilando os seus hábitats e situándoos ao bordo da extinción. A crítica ao trato dos animais adquire tinturas máis cómicas no caso da conversa entre un galo e unha galiña, que se queixan da falta de espazo no que viven nunha granxa, apertados, conscientes de que son engordados para comer e vítimas da usurpación diaria dos seus ovos, que xa non poden incubar. Este feito sérvelle ao narrador para volver sobre a visión crítica da relación entre pais e fillos, unha temática presente en relatos como “Um filho por encarga” ou “O filho”, como vimos, ao observar o galo que calquera día “as mulheres também arranjam chocadeiras para elas. Escusam de carregar os bebés dentro da barriga. Pois elas não querem ser cada vez mais independentes?” (p. 54).

Unha irónica visión do mundo cada vez máis mecanizado e deshumanizado, no que, como expresa o oso panda, se esqueceu que “O Mundo era de todos e todos cabíamos nele. Mas o homem pensa que o Mundo é só dele” (p. 56). Estas críticas son aínda máis mordaces no caso das moscas, criaturas “quase invisíveis, mas com voz”, que van revelando segredos de estado, intimidades das persoas ou o próximo estalido dunha revolución, o que esperta o medo entre os que as escoitan e provocan o seu exterminio a través de bombas insecticidas, formas radicais de calar verdades que non

interesa aos poderes establecidos que sexan coñecidas polo pobo. Unha dura crítica ao control ideolóxico, cunha alusión directa á revolución de Abril de 1974 que marcou a vida de Portugal, nun relato no que se fai un canto á imaxinación, á defensa e respecto aos animais, desde unha postura de defensa activa da ciencia e os avances tecnolóxicos, malia o aparentemente absurdo dalgúns resultados, como a “máquina de lavar gente”, “máquina de ralar aos meninos malcriados”, “máquina de mudar faldas” ou a “máquina de facer cócegas” (p. 58), nas que segue traballando incansabelmente o Dr. Inventino.

Este texto mantén unha estreita relación co seguinte, “A máquina da felicidade”, na que de novo o Dr. Inventino pon en marcha a súa imaxinación para solucionar moitos dos problemas que ameazan a humanidade. A renuncia ao interese persoal, á familia e a calquera tipo de posesión material superflua ponse ao servizo da convicción de que “Primeiro está o bem da Humanidade” (p. 61), repetíndose de modo moi acentuado o recurso ao desprendemento de todo o material para levar a cabo o traballo, desde a sorpresa da familia cando chega á casa e descobre “uma camioneta à porta, carregada com os móveis, o frigorífico, a máquina de lavar, etc., etc.” (p. 61), até a necesidade de pedir esmola, cociñar no xardín con leña do monte ou vivir na máis absoluta miseria. Ponse de relevo así o importante que é o apoio da familia para os científicos e investigadores, a súa capacidade de renuncia e a comprensión que amosan da importancia que para eles ten o seu traballo.

O novo descubrimento é unha máquina na que cada persoa que a experimenta ve materializados os seus desexos máis fondos, rompéndose o engado no momento en que a máquina deixa de funcionar. O contraste entre o experimentado dentro do aparello e a realidade que se descobre ao abandonala provoca unha insatisfacción tan fonda, que en lugar da máquina da felicidade parece a máquina da infelicidade e da frustración. En certo modo, esta recreación dos soños, esperanzas e desexos das persoas evoca aqueles universos futuristas marcados pola dependencia de máquinas, moi semellantes á da felicidade, ou substancias, a través das que os individuos, escravos nun mundo abafante, se liberan e viven experiencias fantásticas nas que recrean os seus desexos máis ocultos.

A máquina da felicidade sèrvelle, unha vez máis, a Ducla Soares para criticar a superficialidade da sociedade actual, manipulada polos medios de comunicación e afeita, cada vez máis, ao poder da imaxe, do consumismo e do superfluo. Como en ocasións anteriores, tamén aquí se ridiculiza e critica acedamente a clase política, encarnada de novo polo Presidente da República, que soña coa descuberta de minas de

ouro, dunha vacina que cura todas as doenzas, coa desaparición dos barrios marxinais, substituídos por modernos arrañaceos e co final das guerras, mentres a crise da enerxía desaparece co emprego de alfombras voadoras. Unha proxección na que plana o afán de riquezas e bens materiais (“as maiores minas de ouro do Mundo”), de prestixio e modernidade (“bairros de lata foram substituídos por arranha-céus com piscinas nos terraços”) e de avances científicos (excursões à Lua e a Marte”), espertando a codicia e a envexa entre os asistentes, que esixen: “Quero uma máquina para mim! Quero uma máquina para mim!” (p. 65).

Fronte á exuberancia e perfección dese mundo inventado, que non deixa de facer pensar no mundo idílico que proxecta a televisión e o cinema, o narrador sitúa un ambiente deplorábel, descrito como: “No ar de Verão as moscas zumbiam, meninos sujos encarrapitavam-se no muro, as casas pareciam ameaçar ruína e os montes, ao longe, ardiam em mais um fogo” (p. 65). Entre a máis absoluta miseria, a realidade, rotunda e innegábel provoca no representante máximo dunha clase política que vive de costas ás necesidades reais do país, a desesperación e a impotencia: “Ah, desgraçado país! —exclamou ele. — O mais atrasado de Europa” (p. 65). Para problemas sociais tan fondos esta clase política non busca a solución nunha vontade firme de mudanza, de traballar para que a realidade poida ir na dirección dos sonhos, senón que abandona o seu posto, deixando o futuro dun pobo á súa sorte. O Dr. Inventino, abandonado tamén, rexeitado o seu experimento e mesmo acusado de crear unha máquina da infelicidade, non deixa de traballar, nin de contar co apoio da súa familia, pois como el mesmo di: “Não temos dinheiro para viagens, no entanto podemos passear a pé, descobrir a cidade onde vivemos” (p. 67), imprimíndolle unha perspectiva positiva e esperanzada da felicidade, para a que non é preciso ter moitas cousas materiais, senón o apoio e cariño dos que nos rodean e son importantes na nosa vida.

Por último, péchase o volume co breve relato que lle dá título, “Crime no expresso do tempo”, no que xa se adianta a temática central e se establece, desde o título, un xogo de intertextualidade coa novela de Agatha Christie, *Un Crime no Expresso do Oriente* (1934), situándose na liña ideotemática da intriga e o misterio, ao que se lle imprimen trazos da ficción científica, como a situación temporal futurista, unha perspectiva histórica que favorece a confrontación entre feitos importantes da historia de Portugal e a vida da sociedade recreada.

Situado no ano 2019, a trama xira ao redor das viaxes cara ao pasado, coas que se dan a coñecer os principais acontecementos da historia do país entre os seus

habitantes, facéndoos conscientes de que non sempre existiron os medios cos que contan, como alimentos básicos, medicinas, refrescos e outros elementos manufacturados, aspecto que favorece a reflexión entre o lector máis novo, ao que se lle dan a coñecer feitos que marcaron a historia de Portugal e os que inciden na vida diaria das persoas.

A través da experiencia dunha centena de viaxeiros, que teñen como plano de viaxe asistir á inauguración no século XIX do camiño de ferro, á partida de Vasco da Gama no século XV para a India, a un torneo de cabalos, a un recital de trovadores na Idade Media e unha visita á época romana e á dos dinosauros, prevese celebrar unha comida no ano 1143, momento da fundación do país. Este é o plano de viaxe co que traballa diariamente Marco, o condutor do tren do tempo, pero nesta ocasión vese alterado pola presenza entre os pasaxeiros de tres homes disfrazados de Lobo Mau, Rato Mickey e Branca de Neve, os cales con ameazas de morte cara a Marco conseguen mudar o itinerario e desprazarse ao século XVI coa intención de apoderarse das riquezas que chegan de América. Só a intervención dunha mestra, que lle dá indicacións falsas sobre a localización destas riquezas, libera a todos dos tres ladróns, podendo regresar sans e salvos.

En definitiva, un volume con textos divertidos, de carácter moi heteroxéneo, nos que o humor se pon ao servizo da reflexión e o coñecemento, pero sobre todo da crítica social e principalmente política, nos que se chama a atención sobre a necesidade de observar o que nos rodea e valorar aspectos que normalmente pasan desapercibidos, impulsando o sentimento de responsabilidade e respecto.

Péchase a produción de Luís Ducla Soares nesta década con *O disco voador* (1989)²⁵⁸, no que a creadora lisboeta regresa ás liñas ideotemáticas desenvoltas en *Três Histórias do Futuro*, como a localización na capital lisboeta, a ridiculización da clase política, caracterizada pola ambición, o afán de poder e de protagonismo; os xogos de intertextualidade cos contos clásicos, a defensa da natureza e o respecto ao medio natural, entre outros aspectos, elementos que conforman a trama dun relato pensado para o lectorado autónomo, no que as ilustracións de **Paulo Bastos** acentúan o ton infantil do volume. Continúa a presenza de personaxes diferentes, que finalmente atopan o equilibrio en si mesmos e nas súas relacións cos outros e que nesta obra se dá, segundo Glória Bastos (1997: 84), a través dun grupo de extraterrestres, que evidencian

²⁵⁸ En 1990 publicouse unha segunda edición.

a diferenza a nivel físico e do rexeitamento que espertan entre os adultos, actitude da sociedade ante a que o individuo ten dereito ao seu lugar.

O acontecemento inesperado que altera a normalidade é a aterraxe dun Obxecto Voador Non Identificado (OVNI) no patio dun colexio da capital, no que o alumnado é retido nas aulas por motivos de seguridade, agás Rui, un neno problemático, que fora expulsado por mal comportamento e que se achega aos visitantes. O contacto de Rui cos extraterrestres permítelle realizar unha viaxe a outro planeta, da que non se dá conta no relato, por centrar o interese da trama nas reaccións en cadea que provoca este feito insólito.

Unha vez máis nas creacións de Ducla Soares confróntanse as actitudes contrapostas da infancia e dos adultos, no primeiro caso receptiva, bondadosa, inxenua e participativa, de acollida entusiasta dos visitantes e de colaboración, ao compartiren con eles as súas escasas lambetadas; no segundo caso, reservada, medoñenta, desconfiada e reticente, como amosan apelativos como “bicho” (p. 8) ou a percepción de que interpretan “uma dança guerreira” (p. 10), así como as advertencias a Rui pola súa proximidade de que: “Podem comer-te”, “Podem raptar-te” ou “Foge em quanto é tempo” (p. 10).

A ironía e o humor ponse unha vez máis ao servizo da crítica mordaz a un amplo abano de actitudes moi presentes nas sociedades actuais, como a especulación e manipulación dos medios de información de masas, o emprego de medidas represivas dos militares, a ignorancia e interese particular dos representantes políticos, o afán de acaparamento dos empresarios e das multinacionais, así como a obsesión polo beneficio e o rendemento económico no máis curto prazo de tempo. A visita dos extraterrestres non vai quedar allea a estas prácticas, dado que todos queren beneficiarse, malia que inicialmente os atemorizan e incluso lles disparan.

Simbolicamente os visitantes aterran no patio dun colexio, onde descenden da súa nave ao escoitar os cánticos dos nenos, un lugar asociado ao recreo e os xogos infantís, onde bulen libres a imaxinación e o ludismo. Non obstante, a irrupción dos curiosos adultos e do exército provoca que os visitantes se trasladen ao lugar da Musgueira, “o maior bairro de lata da capital. Não tem jardins nem passeios. Não tem prédios. As barracas amontoam-se. As crianças brincam na terra entre os cães e as galinhas” (p. 12). Unha área marxinal e deprimida, que non é elixida por azar, senón porque “Era lá que morava o Rui, com a avó, porque os pais trabalhavam longe, na Alemanha” (p. 12). Un retrato da desprotección social, no que se fai referencia á

emigración, aspecto que ten moi pouca presenza na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa con trazos de ficción científica.

A forte carga de denuncia adquire tons dramáticos no intre en que Rui lles di aos seus veciños que marcha a outro planeta cos visitantes, cando eles berran desesperados: “Leva-nos contigo, Rui. Isto aquí é tão mau... Queremos ir para outro planeta” (p. 14). Un grito de angustia que reflicte a necesidade de saír da miseria e que chega a conmover ao lectorado, que se identifica con eses cativos famentos que sobreviven á beira dunha sociedade opulenta para a que son invisíbeis, como demostra a reacción do Ministro de Turismo, que exclama enfurecido ao coñecer o destino da nave: “Com tantas belezas que há em Lisboa, vão logo visitar aquela lixeira” (p. 12). A denuncia polo abandono e a necesidade imperiosa de fuxir da miseria remárcase na observación do narrador omnisciente, que adoptando a perspectiva dos visitantes e do propio Rui desde a nave sinala: “Eram tantas as crianças que de toda parte surgiam...”, preguntándose desde a impotencia dunha situación irremediábel: “Quantas naves seriam precisas para as levar?” (p. 14).

A tensión narrativa rómpese coa introdución do riso e das expectativas que crean os obxectos que lanzan desde a nave, boliñas de cores que os miúdos comezan a recoller malia as ameazas dos adultos de que poden ser perigosas e das propias forzas de seguridade, que berran: “Não as toquem [...] Podem ser venenosos” (p. 16), mandando vir ao exército con traxes a proba de bombas para analizalas. A ironía e a esaxeración sêvenlle ao narrador omnisciente para descontraer totalmente ao lectorado, recreando situacións próximas ao absurdo, como a busca das boliñas de cores que lanzan os extraterrestres e que recollen os nenos, facéndoas desaparecer todas agás unha, que “um galo segurava no bico”, a cal propicia unha nova ridiculización dos adultos, favorecida pola esaxeración e a irrupción en escena do marabilloso, porque:

Trinta soldados cercaram o galo, apertaram-lhe o pescoço, viraram-no de patas para o ar para lhe tirarem o petisco. Qual não foi o espanto de toda a gente quando a bolinha deu um estalinho, crac!, ao cair no chão. Abriu-se de repente e dela saiu uma raiz que se enfiou à pressa pela terra e um caule que começou a subir, a subir. Em menos de dez minutos atingia a altura de um quinto andar. Os ramos ramificavam, folhas douradas floresciam, flores vermelhas floriam, largavam suas pétalas de seda ao vento. E então dobravam-se ramos ao peso dos frutos (p. 16).

O agasallo dos extraterrestres sitúanos ante un xogo de intertextualidade con contos maravillosos como o d'*As Fabas Máxicas*, que veñen poñer remedio á carencia non dun personaxe, senón dunha colectividade, que son os veciños do barrio máis deprimido de Lisboa, ao convertelo dun descampado nunha “aldeia escondida na floresta”, na que “Um perfume maravilhoso, exótico, abafava o cheiro dos caixotes de lixo e dos esgotos à mostra” (p. 18). A medida que medran as árbores e dan froitos, os pobres ven como se transforma o medio inhóspito no que vivían, pois a natureza é capaz de cubrir as necesidades máis perentorias das persoas, proporcionando tamén un medio acolledor e confortábel. Coma noutros textos, Ducla Soares alerta sobre os perigos que ameazan constantemente o medio natural, nunha mensaxe que involucra a infancia como principal defensora desta riqueza, subidos ás árbores para impedir que as corten, nunha loita desigual, na que semella que nenos e nenas e árbores vigorosas lles gañan a partida aos intereses económicos, favorecendo a mellora da vida dun lugar deprimido.

Do mesmo modo que ocorría en “O Grande Furo”, en *O Disco Voador*, Ducla Soares sitúa no centro da crítica os estamentos de poder, ridiculizando as súas accións e denunciando os comportamentos viciados de todos eles, desde os militares, que ameazan e finalmente disparan contra os extraterrestres; o Ministro de Turismo, que lles dá un discurso sobre o bo que sería que trouxeran xente de todos os planetas a veranear a Lisboa; o Presidente da Cámara, que non deixa de repetir protocolariamente “Boas-vindas a Vossas Excelências” (p. 8); até o Ministro de Agricultura, que tenta controlar o crecemento das plantas; e o Presidente da República, que decide, movido pola ambición: “Vamos enriquecer! Fechamos esta zona e cobramos quinhentos escudos por cada entrada. Nos días de vento, cobramos mil escudos por haber música. Acabam-se os problemas económicos do país” (p. 22), aínda que, finalmente, reacciona presionado polas protestas dos máis novos e decide que como “Lisboa vai ser, à custa destas árvores, a cidade mais visitada do mundo [...] temos de substituir as barracas por moradia, abrir avenidas e plantar jardins” (p. 24).

As referencias textuais aos visitantes da nave extraterrestre son escasas, pois só se adianta que teñen “treze braços ou pernas”, o que os asemella a “um polvo” (p. 8) e con cores diferentes (verde, azul, vermella, amarela), ademais de sensíbeis aos sons harmónicos, por iso “dançavam ao som da música” (p. 8). Esta información vese aumentada nas ilustracións figurativas e coloristas de Paulo Bastos, nas que se presenta uns seres de trazos redondeados, caracterizados polas abondosas extremidades, pero tamén con dúas antenas e un ollo no centro da fronte, que lembra aos cíclopes, aínda

que de tamaño infantil. Na maior parte dos casos teñen expresións relaxadas e descontraídas, con amplos sorrisos e mirada alegre, o que os aproxima a actitudes inxenuas e infantís.

En definitiva, a presenza de alieníxenas serve para criticar o afán de protagonismo das clases políticas, para denunciar a pobreza, a falta de sensibilidade dunha boa parte da sociedade, ademais da desconfianza que domina aos adultos fronte aos máis novos. Empréganse recursos como a ironía, o humor e os xogos de intertextualidade con contos da tradición universal. Todo isto nun relato no que o universo recreado transmite a esperanza nun mundo máis xusto.

En cada unha destas obras, Luísa Ducla Soares presenta como constante uns personaxes infantís inconformistas, en certo modo inadaptados, que se manifestan como moi espertos, rebeldes, curiosos, etc., fronte aos adultos, que demostran un grande afán de poder, de protagonismo, carentes de sensibilidade, á vez que adoptan actitudes de desconfianza ante aquilo que descoñecen. Na globalidade da súa produción literaria detéctase a ficcionalización de temáticas como a convivencia social, a harmonía posíbel na diferenza, a aceptación do Outro, a crítica social ao materialismo, á sociedade de consumo, ao racismo, etc., “sempre nun discurso muito expressivo, coloquial, marcadamente lúdico, por veces, irónico, *nonsensical* e humorístico, e sempre próximo do destinatário” (Gomes, Silva e Ramos, 2006: 111). É por iso que se trata dunha escrita “alicerçada, sobretudo, na capacidade de criação de situações narrativas em que a realidade, o desejo e a fantasia surgem aliadas de uma forma pouco convencional, entrecruzando-se um olhar crítico, mas com humor, sobre o pragmatismo que domina o real, e o sonho de um mundo melhor” (Bastos, 1997: 85).

A produción de Carlos Correia e Luísa Ducla Soares complementouse coa doutros autores que durante a década dos anos oitenta empregaron trazos de ficción científica nas súas obras dirixidas ao lectorado infantil e xuvenil, como foi o caso de **Manuel João Gomes**, que en 1983 publicou o conto *Um Dois Três, Planeta n.º 20 - Um Jogo de Esconde-Esconde Espacial*. Un texto de marcado carácter didáctico dirixido aos primeiros lectores, no que se introducen numerosas referencias ás ilustracións, que asina Santiago, pensadas para que o lectorado coloree, e que adquiren unha complementariedade fundamental co texto.

Desde o punto de vista do contido, o relato desenvolve de forma moi sinxela e lúdica a viaxe dun neno desde o planeta número 20 até a Terra durante o xogo de “esconde-esconde”. A medida que se narra a súa peripecia, vanse inserindo datos

relacionados co universo, como a existencia de millóns de planetas, o recurso á numeración destes cando non teñen nome propio, así como características do planeta do que provén o protagonista, que carece de atmosfera, de nubes, chuvia, vento e mar, elementos que chaman poderosamente a atención do protagonista, así como a consistencia da Terra, dado que el procede dun planeta que é “muito mais mole, parecido com creme” (p. 8).

Cabe salientar a referencia a elementos simbólicos como os cravos, ausentes no planeta de procedencia, unha flor moi connotada no contexto portugués e na que se incide no especial significado que ten, aínda que sen aludir á Revolución de 24 de Abril de 1974, tamén coñecida como a Revolución dos Cravos. Singularízase esta flor ao insistir no feito de que é a única que o visitante non coñece, dando a entender que el non ten noticia do que simboliza o cravo para os portugueses, asociado á liberdade e ao cambio socio-político-cultural máis importante do século XX en Portugal. Unha alusión a un símbolo identitario, que adquire máis importancia no momento en que se desvela que, na viaxe de volta, o neno do planeta n.º 20 levou sementes de cravo, as cales “nasceram e deram flor”. Nunha lectura máis metaforizada pódese interpretar como a fructificación dos ideais de liberdade, aínda que para o lectorado máis inxenuo e menos avezado poida servir simplemente para propiciar un xogo de recoñecemento, que se acentúa coa explicación de que “as flores que estão a ver no desenho são cravos” (p. 18).

Outros elementos propios das ambientacións da ficción científica son as explicacións de que o protagonista viaxa nun disco voador, que emprega un traxe espacial ou que confunde con “telefonias” o canto dos paxaros, indicios que fan pensar nun planeta con tecnoloxías avanzadas, o cal só se asemella á Terra na presenza das flores, un aspecto pouco coherente se pensamos que se explicou no inicio que non ten atmosfera e que alí non se pode respirar.

Tamén é de salientar o recurso aos xogos tradicionais, tanto polo emprego do volante do disco voador para xogar ao aro, coma polo bailarete que utiliza como medio de transporte para regresar ao seu planeta (“O pião deu algumas voltas pelo meio das flores, entrou em órbita e levou o menino para o planeta n.º 20”, p. 16). Dalgún modo, este texto infantil sitúase na liña predominante da produción de Correia, na que se conxuga tradición e modernidade, recreación do mundo dos xogos máis tradicionais, coas propostas máis futuristas e prospectivas, despertando un grande interese entre o lectorado máis novo.

Canto á estrutura do relato, trátase dunha historia lineal, de escaso valor literario, que destaca pola sinxeleza do texto, da linguaxe e das imaxes empregadas. A historia remata nun final aberto, pois malia afirmarse que o protagonista regresa ao seu planeta, o narrador onisciente abandona a súa posición poñendo en dúbida tal feito, e dá paso a distintas posibilidades, nas que, como indicou Clara Pinto Correia (1983: 8), non se sabe con certeza se o regreso se produciu ou non, podendo continuar o lectorado agardado a historia deste singular personaxe.

Desde o punto de vista paratextual, cabe salientar as ilustracións figurativas de trazos grosos e contornos remarcados do propio autor que aparecen ocupando as páxinas impares completas, intimamente vinculadas co texto das páxinas pares, no que se ofrecen indicacións por parte do narrador ao lectorado para que colabore no volume coloreando elementos das ilustracións, como os paxaros (“Ah... Não gostam dos pássaros desta cor? Então pintem-nos melhor!”, p. 10); ou as bolboretas (“Se acharem que têm poucas cores, pintem-nas mais!”, p. 12). Anímase tamén a que o lectorado agardado recoñeza nestas ilustracións elementos textuais, como a estrela que se acende e se apaga ou os cravos, propiciando unha lectura textual e visual complementaria.

En 1985 deu comezo a colección “Viagens no Tempo” na que viron a luz máis dunha ducia de entregas²⁵⁹ asinadas por **Ana Maria Magalhães** (Lisboa, 1946) e **Isabel Alçada** (Lisboa, 1950). Nela, estas dúas creadoras puxeron en funcionamento a “receita” que xa practicaran en “Uma aventura...” e que foi “um explosivo êxito editorial traduzido em verdadeiros *casos*, no que respeita a tiragens e reedições, apoiado em concursos juvenis de escrita e desenho e em autênticas *tournées* escolares pelo país, protagonizadas pelas autoras” (Gomes, 1991: 21).

En “Viagens no Tempo” créanse aventuras situadas no pasado, a onde se traslada aos protagonistas coa axuda dunha máquina do tempo, para redescubrir episodios da historia de Portugal. Non obstante, o marcado carácter histórico e o recurso á maxia para xustificar esta viaxe, provoca que estes textos non deban ser considerados propostas de ficción científica, ao non dar cabida a elementos técnicos nin científicos e

²⁵⁹ Segundo datos que constan na páxina web da propia editorial as entregas desta colección e as últimas reedicións que teñen tirado até o momento do prelo son as que seguen: *Uma viagem ao tempo dos castelos* (1985; 13ª ed. 2007), *Uma visita à Corte do Rei D. Dinis* (1986; 10ª ed. 2003), *O ano da Peste Negra* (1987; 8ª ed. 2002), *Uma ilha de sonho* (1987; 6ª ed. 2003), *A Terra será Redonda* (1988; 6ª ed. 2004), *Um cheirinho de Canela* (1988; 4ª ed. 2000), *O Dia do Terramoto* (1989; 8ª ed. 2007), *Mistérios da Flandres* (1990; 3ª ed. 2001), *O sabor da liberdade* (1991; 4ª ed. 2005), *Brasil!! Brasil!!* (1992; 4ª ed. 2003), *Um trono para Dois Irmãos* (1993; 5ª ed. 2006), *Mataram o Rei!* (1994; 3ª ed. 2001), *Tufão nos Mares da China* (1997; 2ª ed. 2004), *No Coração da África Misteriosa* (1998) e *Viagem à Índia* (2003). (consultada o 26/11/2009).

botar man da viaxe cara ao pasado como simple recurso xustificativo da situación temporal de cada unha das aventuras narradas.

Estas coleccións de ficción xuvenil enlazan coa liña do misterio e aventura que predominou na década dos corenta e cincuenta na produción de autores como, por exemplo, Enid Blyton, e que proliferou na década dos oitenta, alcanzando neste período un éxito de vendas sen precedentes, aspecto que destaca Maria Emília Traça (1997: 19), que sitúa no seu baixo prezo, na boa distribución e o acceso fácil en grandes superficies algunhas das razóns fundamentais da súa gran difusión, unha literatura de “puro divertimento e evasión” (Traça, 1997: 19). Neste sentido, José António Gomes (1991: 22) considera que se sitúan na área da paraliteratura, concibida como “livros para o recreio”, unha ficción preocupada por crear condicións para o pracer de ler e que ten creado polémicas e posicións encontradas entre os críticos que teñen reflexionado sobre o estatuto desta produción literaria. Neste sentido o estudioso portugués considera que non deixa de ser importante o “papel pedagógico que as pequenas novelas juvenis de aventuras e ficção científica de qualidade conseguem, por veces, desempeñar na creación do gosto de ler e no aperseño de capacidades lectoras” (Gomes, 1991: 24), dados os baixos índices de lectura, da desmedida invasión do cotián pola imaxe e polo audiovisual e do fracaso escolar.

En 1986 publicouse unha interesante obra dirixida ao lectorado xuvenil situada na corrente temática do contacto con “civilizacións extraterrestres” e na que prima a preocupación de carácter ambiental. Trátase d’*O Grande Lagarto da Pedra Azul*²⁶⁰, de **Papiniano Carlos** (Lourenço Marques-Moçambique, 1918), un libro profusamente ilustrado por **Henrique Cayatte** (Lisboa, 1957) que mereceu o Prémio Calouste Gulbenkian de Ilustração de Literatura para Crianças en 1988. Os textos intégranse en páxinas totalmente ilustradas nas que se combinan elementos de carácter figurativo con outros eminentemente simbólicos e máis abstractos, o que contribúe para a creación de atmosferas moi evocativas e suxestivas, acentuadas polo cromatismo dominante da cor azul, que invade todas as páxinas, creando unha indeterminación no ambiente, como de néboa ou de tránsito entre o día e a noite. Os contrastes das ilustracións, a inserción de elementos illados, rompedores e chamativos, con aqueloutros máis disimulados, mimetizados e agochados, animan o lectorado agardado a fixarse en detalles illados, a seguir con atención os trazos que teñen continuidade entre páxinas, a advertir xogos de

²⁶⁰ Na primeira edición publicouse unha tiraxe de 5.000 exemplares.

desproporcións e a completar obxectos ou personaxes que asoman polos bordos das páxinas, como querendo entrar ou fuxir do libro, ao quedar a maior parte deles fóra das follas, polo que é preciso imaxinar aquelas partes que non se representan. En xeral, as ilustracións recrean escenas do narrado, aínda que tamén complementan algúns aspectos intuídos ou simplemente aludidos no texto.

O relato asenta en elementos míticos que son empregados como parábola sobre a loita contra calquera tipo de tiranía, neste caso a do progreso, que destrúe o medio natural e os elementos milenarios que o salpican. A través das referencias á lenda de Platón sobre a Atlántida e ás guerras dos titáns e xigantes contra os deuses corruptos faise un canto en defensa do medio natural, da súa beleza e riqueza, denunciando as agresións ás que recorrentemente é sometido. O protagonista é Jorge, un neno que vive na montaña, preto a unha enorme pedra de granito coñecida como a Pedra Azul, na cal se pode ver unha protuberancia á que lle chaman o Lagarto polas semellanzas que garda con este réptil. Jorge, amante da natureza, é segundo José António Gomes (2001: 10) “um herói saído dos anos que se seguiram à Revolução de Abril” e encarna un movemento de opinión que, a partir da década dos setenta, foi gañando máis resonancia: a loita pola preservación do patrimonio natural e do equilibrio ecolóxico, ameazado en nome dun suposto progreso, necesario para a sociedade e o seu avance, pero ignorante do valor daqueles recursos naturais que non se poden substituír, por ver só a rendibilidade inmediata destes:

Isto vai dar uma montanha de brita, menino. É para a auto-estrada [...] Para a auto-estrada que vai atravessar o país de norte a sul... É o progresso. Toda a região vai ser electrificada, dizia o jornal. Vão abrir estradas e estradões... isto vai deixar de ser este abandono, esta solidão... [p. 12].

En Jorge a crítica ve trazos de modernidade, especialmente pola construción dun ser activo que procura intervir sobre a realidade, desencadear movementos colectivos e alterar en sentido positivo o curso dos acontecementos (Gomes, 2001: 10). Unha loita que comeza en solitario para salvar da destrución o lagarto da Pedra Azul, pero que chega a espertar as conciencias e provocar unha reacción colectiva a través da súa fazaña.

A presenza de elementos propios da ficción científica xustifícase a través do onírico e xorden no momento que Jorge, extenuado despois de escalar pola pedra até un espazoso buraco debaixo da cabeza do Grande Lagarto, decide pasar alí a noite,

consciente do esforzo realizado (“Como estava cansado!”, p. [13]). É así como o narrador introduce o lectorado agardado nun mundo fantástico, o das ilusións ou os soños, no que Jorge “esperta” ao sentir unha intensa e cegadora luz dentro do espazo no que se atopa:

A furna estaba toda iluminada. Uma luz de prata e ouro em fusão. Que maravilha. Alcançou a entrada e olhou para fora. Mas estava cego de tanta luz. Não via nada. Esfregou de novo os olhos. Descerrou lentamente as pálpebras e espreitou. Suspensa nos ares uma esfera resplandecia. E emitia as sete cores do arco-íris [p. 13].

Esta luz serve de tránsito ao descoñecido, representado por unha ampla sala circular na que se atopa cun “jovem alto e robusto, de cabelos castanhos cortados à altura dos ombros” [p. 14], que é un astronauta procedente de Atlante²⁶¹, tripulante dunha das naves que logrou fuxir do ataque dos deuses. El relátalle a Jorge a verdadeira historia de Dório, fillo de Adamastor²⁶², convertido por Zeus, o gran tirano²⁶³, no Lagarto da Pedra Azul, condenado a permanecer eternamente subindo pola pedra. Explícalle que foi coa súa axuda que un grupo de sobreviventes logrou fuxir para o “outro lado do universo” e instalarse “na galáxia de Andrómeda, a cerca de dois milhões de anos-luz do sistema solar” [p. 15], onde reconstruíron a civilización de Atlântida:

Estivemos, milhares e milhares de anos, escondidos nas cavernas. Quando nos pareceu que Zeus tinha definitivamente perdido o nosso rastro –saímos cá para fora. Éramos já alguns milhões. E construímos cidades, erguemos antenas de escuta, construímos naves, começámos a explorar o universo à nossa volta [p. 16].

Os avanzados medios tecnolóxicos cos que contan permítenlles chegar á Terra para liberar a Dório, o heroe sacrificado, “o herói entre os heróis”, que pode regresar a Atlante cos seus compañeiros, despois de “ficar a proteger o lançamento da nave” [p.

²⁶¹ Planeta que se describe como pertencente á galaxia de Andrómeda, cuxo nome significa “força e beleza” e ten resonancias da Atlântida, lugar de procedencia destes “alieníxenas”.

²⁶² Este personaxe aparece n’*Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, onde representa un ser mitolóxico que emerxe das augas do mar para atemorizar os navegantes no Canto V, onde se define na Quadra 51 como “Fui dos filhos aspérrimos da Terra, / Qual Encélado, Egeu e o Centimano; / Chamei-me Adamastor, e fui na guerra / Contra o que vibra os raios de Vulcano”. El é un mensaxeiro que augura moitas desgrazas para os navegantes polo que na Quadra 60 a voz poética clama: “A Deus pedi que removesse os duros / Casos, que Adamastor contou futuros”.

²⁶³ A imaxe de Zeus como un tirano no principio dos tempos metaforízase en todos aqueles que, apoderándose do poder, someteron e exterminaron os seus semellantes, poñendo como exemplos representativos a Atila e Hitler (“O do horror concentracionário, o dos fornos crematórios, o das câmaras de gas” [p. 9]).

17], asegurando a supervivencia dos que iniciaron a vida noutro planeta e deron lugar a unha nova civilización, temática moi recorrente na ficción científica.

A presenza do protagonista na nave dos habitantes de Atlante permítelle coñecer a Dório, quen lle anuncia a súa liberación (“Finalmente despojei-me da carapaça, já não sou mais crisálida. Libertei-me do cárcere” [p. 18]) e lle transmite unha mensaxe fundamental para a trama do relato, a necesidade de que Jorge, e con el as novas xeracións, confíe en si mesmo, cultive o afán de superación, de constancia e a firme vontade de mudar as cousas: “Continua a tua escalada, não pares, e quando no topo da Pedra Azul acenderes a tua estrela... quando a acenderes poderás estar certo que tu e eu teremos vencido” [p. 18]. O contacto remata coa promesa do regreso e dun “*intercâmbio intenso e fraternal* entre a Terra e Atlante...” [p. 19], un diálogo co Outro, que proxecta aquí a esperanza no cambio e a confianza nas xeracións futuras para loitar a prol dun mundo máis xusto e mellor.

Finalizada a estadía dos atlantes e da conversa con Jorge remata tamén a noite. Coa chegada do novo día o rapaz continúa a súa escalada, como lle recomendara Dório, para alcanzar o cume da pedra. O relato sitúa entón o lectorado agardado de novo no plano do real, deténdose nas reaccións dos máis próximos e das autoridades que tentan por todos os medios rescatar o rapaz do perigoso lugar no que se encaramou: a punta da Pedra Azul, practicamente inaccesíbel.

Entre os aspectos que se poñen de relevo salienta o poder de mobilización que teñen na sociedade actual os medios de comunicación, os cales dan a coñecer a existencia da Pedra Azul, visibilizan esta marabilla da natureza que se quere destruír e difunden a mensaxe de Jorge, despertando a solidariedade de todas as “crianças das redondezas”, que erguían cartaces pedindo que se salvase o rapaz, a pedra e o lagarto; e da poboación en xeral, que:

de norte a sul as pessoas concordavam que o menino tinha razão. A Pedra Azul tinha de ser patrimônio da nação [...] E, em toda a parte, as pessoas agarraram-se ao telefone. Telefonaram às autoridades. Telefonaram aos jornais, à rádio e à televisão. Telegrafaram, telefonaram aos deputados, ao governo, à Presidência da República. E aos milhares, saíram para a rua com cartazes reclamando a retirada das máquinas que se preparavam para britar a Pedra Azul [p. 34].

O resultado é unha gran presión social e mediática, froito da toma de conciencia colectiva, que lembra a capacidade de mudanza que ten o pobo, como xa demostrou o

24 de abril de 1974 Portugal, propiciando un desenlace feliz da historia narrada e o cambio de rumbo marcado desde os estamentos políticos e económicos, ao crear unha conciencia forte de pertenza e de identidade.

O Grande Lagarto da Pedra Azul presenta un enfoque moi novidoso da temática elixida por Papiniano Carlos no que salienta a mestura de elementos míticos, reais e fantásticos, pouco cultivada, segundo Francesca Blockeel (2001: 172), na Literatura xuvenil portuguesa. Considera a crítica belga que a Atlántida non figura entre os grandes puntos de referencia, aínda que sempre ocupou un papel mítico na memoria colectiva dos portugueses. Pola contra, observa nas narrativas que se achegan a ela unha forma de conservar a tradición popular, para revitalizar a mitoloxía, que neste caso se reforza con alusións ao pasado esplendoroso que representou a Época das Descubertas, explícita en referencia a personaxes como Vasco da Gama. Nesta liña, Onésimo Teotónio de Almeida considera que a definición da “identidade colectiva portuguesa” pasa, en boa medida, pola vertente mítico-profética da literatura, que enraíza no sebastianismo, “a mais elaborada formulación do utopismo português”, arquitectado por Fernando Pessoa, que quixo “dar aos portugueses un projecto em que acreditar, de modo a sair-se do pessimismo inoperante e decadente em que o país se encontrava” (Vieira, 2004).

Tradición e modernidade conviven e dialogan de novo nun texto dirixido ao lectorado xuvenil, ao que se lle transmiten valores fundamentais, como o afán de superación, a importancia de ter ideais e defendelos, poñendo de relevo a forza das conviccións persoais; a necesidade de respectar o medio natural e a riqueza paisaxística, así como de coñecer o pasado para que non se repitan feitos que prexudicaron profundamente ás sociedades, como os totalitarismos. Un texto no que se combina realidade e fantasía, correspondéndose en boa medida con distintos niveis narrativos, dado que o relato principal e de carácter eminentemente realista é transmitido por un narrador extradiexético, mentres que a introdución das historias fantásticas e de clara función explicativa dependen dun narratario, situado nun nivel metadiexético. O plano realista é cuestionado no parágrafo final do texto por un autor implícito representado (Villanueva, 1984) que, cuestionado por un lector implícito representado, explica que na historia que vén de contar:

o fundo é real. Os dados fundamentais existiram. Mas foi o sonho que me guiou a mão quando a escrevi. Jorge, o menino que simboliza a vontade

colectiva, é uma invenção minha. Criei Dório e o amigo de Dório, a astronave, os helicópteros e os alpinistas. E pus a falar o Grande Lagarto [p. 42].

A revelación da técnica autorial e da natureza dos elementos empregados ponse ao servizo da mensaxe final que se lle quere transmitir, en última instancia, ao lectorado agardado, ao que se lle explica que a Pedra Azul é unha metáfora de todo aquilo que ten que ser respectado e coidado, configurando no sintagma do seu propio nome a totalidade da natureza (a consistencia da terra, pola fortaleza e dureza da pedra, e a inmensidade do mar e do ceo, ligados á cor azul). É por iso que a Pedra Azul é símbolo da riqueza que é imprescindible preservar, dos valores inherentes a cada recuncho do planeta, aquel ben que está “Em toda parte. Não há sítio, aldeia, cidade, onde uma Pedra Azul não tenha de ser amada e defendida. Na qual não seja preciso acender lá no cume a nossa estrela, meu filho” [p. 42] para que ilumine os ideais polos que loitar na vida. En definitiva, unha obra que segundo José António Gomes (2001: 10) “revisita os mitos e que, embora o faça através do sonho de uma personagem, roça até um género pouco cultivado na nossa literatura para jovens, a chamada ficção científica”.

Dirixida tamén ao público xuvenil, publicouse en 1986 a novela de **Arsénio Mota** (Bustos, Oliveira do Bairro, 1930) *Os Segredos do Subterrâneo*, merecedora do Prémio Literário Ano Internacional da Juventude 1985. Conta cun epígrafe introdutorio, debido a Leonoreta Leitão titulado “Ser jovem-hoje”²⁶⁴, no que se dirixe á xuventude portuguesa para manifestarlle que confía na súa progresiva madurez intelectual e emocional e recoñece a importancia que ten este colectivo de cara á convivencia democrática e a loita contra a alienación do home. Destaca que esta obra quere ser un estímulo á lectura entre os máis novos, repasa a traxectoria do autor e adianta algúns aspectos estruturais e temáticos do texto, que presenta trazos das novelas de aventuras con contido ético, mesturados con trazos das obras de ficción científica de carácter distópico. Segundo Sara Reis da Silva (2010) trátase dunha obra centrada na temática da alienación provocada pola sociedade actual, sobre a que se proxecta “um olhar atento sobre o real, que, com mestria, o autor sabe passar pelo filtro da imaginação e ficcionalizar habilmente” (Silva, 2010: 76).

²⁶⁴ Este elemento peritextual, necesario nun momento no que o lectorado era pouco avezado e no que o autor non era suficientemente coñecido, desapareceu na edición revisada que en 1995 publicou a Editorial Caminho, na súa colección “De par em par”, n.º 32.

A novela introduce o lectorado agardado, xa desde a ilustración da cuberta, nun mundo de misterios e descubertas, na que aparece un adolescente con expresión de desconcerto, temor e á vez curiosidade por descubrir o que hai ao seu redor, alumado unicamente cun chisqueiro, que deixa ver na escuridade uns ósos e unha caveira debaixo dos seus pés. Esta escena responde ao título de carácter marcadamente temático e cuxos destinatarios se explicitan na dedicatoria autorial, na que se fai constar que a obra está dirixida aos mozos e mozas de 12 a 17 anos “que pasan férias escolares en brincadeiras sempre iguais debaixo das minhas janelas e não abrem um livro” [p. 7]. Deste modo, Arsénio Mota amosa a súa preocupación pola falta de hábito lector entre a xuventude ociosa, que vive o seu tempo de lecer repetindo os mesmos xogos e brincadeiras cós de xeracións anteriores, allea á importancia das descubertas de novos mundos, da necesidade de novas olladas cara ao que os rodea e dos novos modos de actuar que abre a lectura, asentada nun inmovilismo que o autor parece observar con preocupación e que, á fin de contas, vén ser o mesmo que domina a sociedade portuguesa, en especial ás xeracións máis novas, chamadas a mudar o futuro. Recórrese á metáfora da caverna, coa que se “simboliza aquí a alienação da juventude” (Mimoso, 2002: 15), que se volve submisiva e abúlica, cidadina e consumista, pero entre a que, no final da novela, parece entreverse a esperanza, dado que “Há pois a hipótese de rendição para os que conseguirem reagir contra as peias que os alienam” (Mimoso, 2002: 15).

Ao longo de doce capítulos titulados desenvólvense as vivencias de Edgar, un mozo de dezoito anos, que durante a visita a unhas cavernas cae nun pozo moi fondo que o conduce por diferentes galerías subterráneas nas que topa cun grupo de adolescentes (Bina, Jaime, Raul, Sara, Óscar), que lle explican onde se atopa e o risco que corre. Con eles comeza unha loita contra os “señores do mirante”, seres que covardemente humillan sen dar a cara e prenden á xuventude na tea da alienación e do consumismo. O grupo de mozos representa un colectivo solidario que loita contra as represións a través dos propios escravizados (uns robots humanoides) e que simbolicamente abandona o “subterráneo” para enfrontarse ao mundo desde a liberdade de pensamento.

Unha novela de pandas e de carácter iniciático coa que se fomenta a reflexión crítica, en palabras da autora da introdución, “sem didactismos impositivos” e na que “se estabelecem valores universais” (p. 9) que se ficcionalizan a través dunha trama na que o protagonista é un mozo intelixente, curioso, con ansia de saber e descubrir cousas

novas, unha inquietude que provocou a súa caída no pozo, o cal o conduce á descuberta dun mundo oculto no que outros mozos e mozas lle dan a oportunidade de loitar en defensa dos ideais de liberdade e dun futuro mellor, nunha viaxe física e emocional, de introspección e autoconhecimento, na que inevitablemente vai madurar. É de salientar tamén a valorización da imaxinación e dos soños, que se poñen de relevo fundamentalmente na busca do Eu e do Outro (Silva, 2010: 76), moi complicada nun período tan convulso como é a adolescencia.

Os trazos de ficción científica empréganse para representar o sometemento e alienación que sofre a xuventude a través da recreación dun mundo paralelo, simbolicamente situado no subterráneo, no que é día constantemente, alumado por miles de focos, onde non hai silencio nin escuridade, é dicir, onde se perde a noción do tempo e dos ciclos vitais. É un mundo labiríntico no que se garda o segredo de quen manexa a situación e propicia a súa permanencia. Aparentemente son os “robôs humanóides desprovistos de sexo” (p. 38), que se moven constantemente “armados de desintegradores e, se alguém desobedece, é inmediatamente fulminado” (p. 38), os que manteñen a situación, atentos a calquera movemento sospeitoso, coa luz artificial iluminando todos os resquicios das galerías, pois “os robôs querem espiar tudo com as suas pupilas electrónicas” (p. 39). Non obstante, os verdadeiros señores que dominan a situación son tripulantes dunha nave espacial, dos que non se chega a coñecer a identidade porque foxen no momento que os mozos chegan á cima da montaña, despois dunha ardua loita cos propios robots e tamén cos controladores intermediarios que vixían desde as salas de cámaras todos os movementos do lugar.

A loita desenvólvese contra o sometemento dunha enorme masa de mozos e mozas que viven dominados por máquinas de xogos, música a un volume enxordecedor e todo tipo de sistemas automáticos que poñen á súa disposición, anulándoos como persoas, roubándolles as ilusións e a alegría, converténdoo en autómatas. En realidade estes elementos representan os novos modos de diversión da mocidade portuguesa e europea dos anos oitenta e noventa, aquela que despois de superadas as guerras e ditaduras vive presa dunha sociedade na que non acaba de atopar o seu lugar, desconcertada, alienada e nun proceso de perda da súa verdadeira esencia como persoas. Un retrato que o narrador vai matizando progresivamente e que desde a distancia observa como, malia todos os medios cos que contan, os mozos e mozas:

pouco se divirtem. Saudosos de janelas e de luz natural, não têm alegria. Amontoam-se junto de painéis negros gigantescos, ao lado de holografias, ecrãs tubulares com imagens tridimensionais e outras atracções. Permanecem de braços caídos, numa estranha abulia que ninguém os ajuda a compreender. Convencem-se de que nada podem tentar porque assim querem os senhores do mirante (p. 39).

Membros dunha sociedade tecnificada, na que son poucos os que, conscientes da realidade, desertan e se integran no grupo de resistencia, pois como observa Edgar, son “Milhares e milhares de rapazes e raparigas [que] estão ali aprisionados pelos senhores do subterrâneo. Todos os dias chegam mais em caudal ininterrupto” (pp. 32-33). Trátase dunha realidade que Edgar observa cheo de rabia e angustia, polo que, da man de Bina e os seus amigos, artella un plan para actuar contra tanta alienación. Durante a operación de sabotaxe os mozos toman conciencia das actitudes dos seus iguais, propensos a seguir a liña marcada desde o poder e lonxe da rebeldía e o cuestionamento que sería máis propio da súa idade, aínda que o narrador (e a través del pódese sentir a posición do propio autor) se amosa comprensivo con eles e reflexiona sobre as verdadeiras causas destas dinámicas, nas que non se culpabiliza os mozos, senón que se reflexiona sobre a perspectiva contraditoria, aquela na que se lles ve como vítimas propiciatorias baixo redes invisíbeis, que só uns poucos privilexiados son quen de detectar, por iso afirma:

os jovens não obtêm facilmente as oportunidades concretas que desejam. Faltam-lhes formação, informação e ocupação tanto como liberdade, responsabilização positiva. Impõem-lhes uma inacção e uma aflitiva pobreza de horizontes. Caem no subterrâneo, que lhes toma as melhores partes e assim os prende. Vêem-se postos diante de barreiras intransponíveis, através das quais pouco ou nada conseguem descortinar, e acabam naturalmente convencidos, como gente velha, de que nada podem e para nada prestam (p. 54).

A loita dos mozos contra esta situación lévase a cabo aproveitando os puntos febles do sistema, única forma de poder combatelo e mudar as cousas, por iso Edgar e os seus amigos comprenden que o mellor medio para comezar o ataque é anular os robots que os vixían, pero tamén empregalos como aliados para chegar aos verdadeiros culpábeis da situación da xuventude. Unha batalla na que se enfrontan consigo mesmos, pero tamén con todos os intermediarios e cómplices da “trama”, a través dunha montaña, que non é senón a propia representación estamental clásica da sociedade,

organizada piramidalmente, na que a gran masa que soporta a base asume os roles que dela agarda a sección intermedia e receptora das ordes directas da cúspide de mando.

En xeral, Arsénio Mota ofrece un retrato duro do papel da mocidade na sociedade actual no que se deixan sentir influencias cinematográficas, tanto pola descrición da loita coma pola introdución dun romanticismo holliwoodiano nalgúns momentos de máxima tensión nos que Edgar e Bina se bican e os mozos salvan ás súas namoradas dos perigos que as ameazan, o que evoca pasaxes de filmes de acción e mesmo das bandas deseñadas, cuestionando os roles activos das protagonistas femininas, que quedan relegadas a simples obxectos pasivos e sen iniciativa. Tamén é de salientar o emprego simbólico da luz e das sombras ao longo de toda a novela, especialmente a do chisqueiro, coa que se orienta Edgar inicialmente, pero que é empregada tamén para mudar a actitude dos robots, que deixan de ser agresivos ao achegarlles o mozo a chama á zona da fronte, a cal se pon incandescente e os converte nos seus seguidores. Isto fai lembrar a capacidade da iluminación da mente para mudar as actitudes, pero tamén o simbolismo do cravo vermello, que xorde na fronte destas máquinas, que se van humanizando a medida que adquiren liberdade, elemento que non deixa de evocar no lectorado a alusión á Revolución do 25 de Abril, metáfora literaria por excelencia da busca de novos camiños cara a liberdade. Como sinalou Sara Reis da Silva (2010: 78), os textos de Arsénio Mota asentan “na palabra revestida pela literariedade ou pela inovação e pela criatividade, abrem caminhos rentáveis ao exercício da imaginação e suscitam no leitor mais jovem a vontade crítica de aproximação autónoma à leitura literária”.

En 1988 viron a luz dúas entregas da colección “Aventuras de Joca”, *Sonho Espacial* e *No Planeta Encarnado*, do fotógrafo **F. Luís de Almeida**. Trátase de dous volumes de gran formato nos que se desenvolven os soños e paixóns que a astronáutica esperta no neno protagonista, Joca, que imaxina aventuras no espazo e intensas viaxes interplanetarias, recreando universos infantís de marcado carácter lúdico e grandes indeterminacións, a modo de xoguete evocativo para estimular a imaxinación dos máis novos, aínda que os textos presentan unha calidade literaria moi cuestionábel.

A través dun narrador omnisciente o lectorado coñece en *Sonho Espacial* a Joca, un neno que viaxa na nave Colibri I até a Lúa, continuando máis alá do satélite terrestre e aterrando nun planeta descoñecido, no que atopa un ser solitario, que parecía “uma bola de pêlos macios, enfeitada em dois olhitos negros muito vivos. Tão engraçado, que deixou a Joca surpreso” (p. 11). Explica o narrador que despois dunha demorada

conversa o protagonista descobre que o alienígena se chama Klim e que, farto de vivir só, desexa acompañalo no seu periplo polo universo. Durante a viaxe, o estraño ser amósase interesado por todos os elementos que forman a nave, tocando nun e noutro botón, para satisfacer a súa enorme curiosidade. A forte indeterminación que marca o texto leva o narrador unicamente que os dous amigos viven un contratempo, provocado polo encontro con algúns asteroides, dos que se sinala que foxen sen problemas, pasando a deleitarse coa visión que lle ofrece o sorprendente universo, no que aparecen “estrelas, puntos brillantes sem conta, traços luminosos que rasgavam o firmamento e até novos mundos [...] uns eram pouco interessantes, mas outros eram cheios de cor e variadas formas” (p. 17). Esta primeira entrega remata coa posibilidade de continuidade nun novo capítulo, pois “a Colibrí I seguiu, levando os dois companheiros, para um novo sonho, tal vez, numa galaxia bem distante ...” (p. 17).

Na segunda entrega, *No Planeta Encarnado*, o narrador omnisciente insiste na paixón de Joca pola astronáutica, coa que soña reiteradamente, dando paso á recreación do mundo onírico do protagonista, que se ve no espazo perseguido por unha nave descoñecida que lle está a disparar e da que foxe cunha serie de manobras moi perigosas que o poñen a salvo nun planeta vermello, onde aterra e comparte a visión co seu amigo Klim. No novo lugar descubren estrañas flores, coloridas pedras e unha terra de cores moi vivas e brillantes. A emoción por tantas descubertas provócalles un profundo sono, pero “na realidade, o Joca tinha adormecido... não encostado ao arbusto daquele estranho planeta, mas ao fofo travesseiro da cama” (p. 15).

Ambos textos, marcados pola referencialidade a un universo cada vez máis próximo e estimulante para o lectorado infantil, especialmente pola influencia do cinema, adoecen dun maior coidado na prosa e na riqueza léxica, o que provoca unha linguaxe plana, sen recursos nin aditamentos, moi pobre e manida. O manexo das instancias narrativas e os diferentes planos ficcionais adoecen tamén dunha maior habelencia, dado que o autor non logra introducir con mestría os recursos necesarios para situar o seu protagonista no mundo onírico, á vez que os personaxes non aparecen perfilados nin definidos, senón supeditados á enumeración de feitos e accións da aventura polo espazo, pero como mera xustaposición de feitos recreados recorrentemente na ficción científica.

Parécenos que en ambos os casos se aproveita a temática das viaxes interplanetarias e as exploracións do espazo como escusa para esquematizar aventuras imaxinarias ligadas ao plano onírico. Da mesma maneira, as fotografías que acompañan

o texto resultan moi frías e artificiais ao percibirse excesivamente a natureza dos xoguetes en contextos reais, o que lles fai perder forza evocativa, especialmente na recreación do cosmos. Trátase de fotografías a cor que se insiren en distintos tamaños, desde as máis reducidas, que se centran en pequenos detalles, pasando polas intermedias, que representan obxectos en movemento ou paisaxes, até as de maiores dimensións, practicamente todas do protagonista e da súa nave espacial en diferentes momentos e situacións. Joca é representado por un boneco de trapo, de trazos pouco traballados, mirada triste e indumentaria futurista, que se rodea de obxectos reais en diferentes planos, como a nave espacial e as ferramentas que emprega para construíla, así como as panorámicas que se observan durante a viaxe, xogando con planos amplos, fronte a outros máis reducidos e detallistas, aínda que en todos eles predomina un excesivo estatismo.

Este recurso á fotografía pode encadrarse, probabelmente, no apuntado por Fernando Guedes (1973: 16), ao ver nel unha forma de superar o problema de custos e falta de profesionalización que supoñía na Literatura Infantil e Xuvenil a edición de ilustracións. Como apunta Guedes (1973: 16) “é possível ao editor do pequeno mercado apresentar edições tão dignas como as dos colegas de grandes mercados, se para tanto lhe não faltar ‘o engenho e a arte’”, como neste caso ocorre, á vista dun resultado tan pouco afortunado no que buscando deleitar e entreter, por veces, consegue imprimirlle ás escenas medo e terror, evocando Joca ao boneco diabólico, protagonista da película *Chucky: o boneco diabólico*, dirixida por Tom Holland e estreada no mesmo ano da publicación dos volumes, en 1988.

Péchase esta década na produción da ficción científica dirixida aos máis novos coa novela *O Príncipe dos Triângulos Brilhantes* (1989), de **Isabel Lopes Ferreira** e **Amilton Jesus dos Santos**, que mereceu o Grande Prémio Inasset-Inapa e na que se recrea o contacto dunha moza cunha civilización extraterrestre. A diferenza das obras que temos comentado até o de agora esta novela para o público xuvenil presenta unha protagonista feminina, Ana Clara, unha adolescente observadora e intelixente. Durante un paseo pola súa cidade observa nun escaparate un pallaso cuns triángulos brillantes que a deslumbran e chaman poderosamente a súa atención, o que a marcará sen entender porqué e que lle fará vivir aventuras inesquecíveis no perigoso mundo de Arkénia, onde ten que conseguir o elixir que axude o príncipe Tenatron a recuperar o seu corpo humano e deixar a forma de boneco.

Como ocorre na maior parte das obras que vimos analizando, a entrada no universo paralelo ten lugar a través do sono, pola noite, cando os protagonistas quedan durmidos. Neste caso, *O Príncipe dos Triângulos Brilhantes* sitúase nas mesmas coordenadas cás obras anteriores, remarcando a presenza dunha serie de binomios isotópicos, como luz/sombra, día/noite ou superficie/subterráneo, elementos fortemente asociados aos dous mundos paralelos e contrapostos aos que accede Ana Clara: Korus e Yandor, ambos planetas situados no futuro, na “3.^a Galáxia do cuadrante 14 de Zandrô que fica a 500 anos-luz da tua época” (p. 10). O primeiro está dirixido pola raíña Aleya, a responsábel de poñerse en contacto con Ana Clara, á que lle pide axuda para salvar o seu fillo, o príncipe Tenatron, que desapareceu despois de recibir a “Esfera do Conhecimento” e que está en grave perigo. O mundo de Aleya caracterízase polo poder da luz, da sabedoría e do equilibrio, representado por elementos xeométricos marcados pola luminosidade, como a esfera que protexe e acompaña á adolescente na súa viaxe, os triángulos brillantes, que identifican o príncipe, e a estrela que aparece na tapa do frasco do elixir que lle devolverá a natureza humana a Tenatron. Pola contra, o mundo de Arkénia caracterízase polas sombras, o dominio do mal, a perversión e a tiranía, que ameaza o equilibrio do universo, cuxos símbolos son serpes entrelazadas, a escura e xélida auga do Lago Negro e a incandescente lava dun volcán. Neste mundo inhóspito xorden tamén seres humillados e castigados severamente pola raíña, que axudarán á adolescente até conseguir o seu obxectivo, o que para eles suporá a recuperación da liberdade.

A polarización destes mundos representa a dualidade universal, dado que estas dúas civilizacións irreconciliábeis teñen unha orixe común: un planeta que “se tinha tornado demasiado poluído e não garantia a possibilidade de vida para qualquer espécie de ser” (p. 12). Este foi o desencadeante de que se viran obrigados a construír unha:

gigantesca frota de naves comandada por uma nave-mãe onde estavam guardados os símbolos da nossa civilização [...]. Um asteroide não detectado cruzou o espaço, embatendo na nave-mãe e destruindo-a. Sem ela, tornou-se difícil a sobrevivência em pleno espaço. Mais de metade do povo pereceu” (p. 13).

É de salientar que se asenta a separación na perda dos símbolos identitarios que os manteñan unidos como pobo, ademais de incidir moito no retrato deshumanizado e malvado de Arkénia, que lembra os personaxes antagonistas dos contos de fadas, contra

os que se posicionan seres que representan a inocencia, a bondade, a alegría, etc., coma Ana Clara. Por outra parte, a beleza e o equilibrio de Korus asenta na “Esfera do Conhecimento”, elemento creado polos sabios do planeta desaparecido e que “oferece aos seus utilizadores todo o coñecimento do Universo” (p. 11), o que non deixa de evocar no lectorado avezado a idea da pedra filosofal que os antigos buscaron a través da alquimia. A defensa desta Esfera é a que provoca que Tenatron, o príncipe de Korus, sexa torturado por Arkénia para conseguila, aínda que el “utilizou os últimos vestígios da súa magia para se confinar na forma de boneco, indo parar 500 anos-luz, num planeta distante” (p. 14) onde Ana Clara o descobre e sente a súa petición de auxilio.

A viaxe iniciática de Ana Clara, que no seu propio nome leva implícito o sentido de luz e claridade, lembra, en moitas pasaxes, obras fantásticas clásicas, como *O señor dos aneis*, de J. R. R. Tolkien, ou *As aventuras de Alicia no País das Marabillas*, de Lewis Carroll. No primeiro caso, fundamentalmente polo mundo mítico recreado, a loita entre o ben e o mal, representados pola luz e as tebras, a presenza de estrañas criaturas, como as ameazantes sombras ou os guerreiros de Arkénia, o poder da maxia negra e as consecuencias sobre pobres criaturas que vagan na escuridade aterrorizadas, así como a existencia no seu interior do obxecto-chave da historia, concretamente o frasco cun elixir moi antigo; no segundo, pola descrición das viaxes polos túneles, a presenza de personaxes con características particulares, como a tartaruga ou o home-peixe; a personalidade da raíña Arkénia, moi semellante á raíña de Corazóns, e a estreita relación entre as aventuras vividas e o mundo onírico. É de salientar tamén a semellanza física entre Alicia e Ana Clara, da que se van dando pinceladas ao longo da historia, como “uma menina pequena, de cabelos ruivos e rosto muito sardento” (p. 32), que entra en diferentes mundos paralelos nos que se poñen de manifesto as relacións de poder, os paradoxos e o absurdo, ademais de abondosos elementos de carácter máxico.

Isabel Lopes Ferreira e Amilton Jesus dos Santos presentan un rico mundo imaxinario no que se remarcen os roles femininos, mentres quedan relegados a un segundo plano e a certa pasividade os masculinos, subvertendo tamén os personaxes arquetípicos, aspecto innovador que até o de agora non se tiña observado nas obras con trazos de ficción científica dirixidas ao lectorado xuvenil. O diálogo intertextual coa produción anterior dáse, como vimos, máis no terreo do mítico e o marabilloso ca no realmente científico e prospectivo, aínda que non falten as referencias a elementos como os anos-luz, os planetas, como Korus ou Yador, galaxias distintas á Vía Láctea, o emprego da telepatía, de pantallas de ordenador para vixiar todas as estancias, a

desmaterialización dos corpos, a teletransportación, etc., coordenadas recorrentes da ficción científica que pasan a formar parte dunha amálgama na que os elementos máxicos acaban por distanciar o relato final desta modalidade.

Desde o punto de vista da recepción, António Couto Viana (1994) considera que é unha lectura recomendábel para o lectorado novo, de fácil acceso e cun claro obxectivo de divertir, aínda que non está exento dunha forte carga crítica, como a ameaza que supón a contaminación para o planeta ou os perigos dos poderes totalitarios. Viana (1994) valora tamén o carácter suxestivo das poucas ilustracións figurativas en branco e negro que acompañan o texto e que, por unha parte, recrean obxectos importantes para a trama, inseríndose ao redor do texto e, pola outra, reproducen algunhas escenas relevantes, as cales ocupan, a modo de cadros, toda a páxina. Nelas pódese observar que a protagonista está en pixama, o que acentúa o carácter onírico do relato, cuestionado na parte final na que Ana Clara conversa telepaticamente co príncipe liberado, quen lle anuncia o seu feliz regreso e lle brinda a súa amizade eterna. Finalmente é de salientar desde o punto de vista paratextual o xogo de grañas, que nos momentos climáticos presenta frases destacadas en letras maiúsculas, chamando poderosamente a atención do lectorado agardado e intensificando o suspense e a intriga.

Nas **traducións** a práctica ausencia de novelas xuvenís con trazos de ficción científica, principalmente na primeira metade desta década, viuse compensada polos transvases que se levaron a cabo pensando neste lectorado. Foi o caso dos seis números da serie “Titã”, do prolífico autor alemán **Rolf Ulrici** (Berlín, 1922-Prien, 1997), da que se publicaron en 1981 os títulos *Descolagem Misteriosa*, *Perseguição no Espaço*, *A Nave Desaparecida*, *A Cidade Submarina*, *Base Submarina em Perigo* e en 1982 a sexta entrega titulada *A Estação Espacial*.

Tamén continuou o interese por ofrecerlle unha produción de calidade ao público xuvenil en adaptacións de autores clásicos, como **H. G. Wells**, do que se publicaron diferentes versións d’*A Guerra dos Mundos* (1985), entre elas unha en banda deseñada, adaptación que tamén coñeceu neste ano *O Homem Invisível* (1985). Así mesmo, outro dos autores de inicios do século XX que se trasladou á lingua portuguesa en coleccións dirixidas aos mozos foi **Jack London**, de quen se publicou, dirixida ao público xuvenil, *O vagabundo das estrelas* (1983).

Durante esta década continou o interese polos libros profusamente ilustrados, como foi o caso d’*A Procura do Mercador de Areia* (1987), de **Jean-Nöel Rochut**

(París, 1948), traducido por Judite Cardoso, un volume de gran formato que introduce o lectorado agardado, desde a cuberta e as gardas, nun basto universo no que só é posíbel adiviñar a súa inmensidade pola perspectiva de diferentes planetas, que dan paso a miles de puntiños brancos que aparecen sobre un fondo negro, tanto nas gardas iniciais coma finais. A entrada no libro sitúa o lectorado agardado ante unha estrutura polarizada e estreitamente complementaria na que o texto está situado nas páxinas pares, dentro dun marco de dobre liña, a modo de lámina, e as ilustracións aparecen nas páxinas impares, cunha disposición que ás veces lembra as caixas das bandas deseñadas, outras ocupan toda a páxina, enmarcadas tamén nun bordo, e mesmo se estenden ás páxinas completas nos momentos climáticos da historia. Son ilustracións figurativas, moi coloristas e chamativas, nas que os personaxes teñen un marcado carácter fantástico, remitíndonos ao universo do marabilloso, ao semellaren trasnos, animais antropomorfizados, xigantes, animais prehistóricos como dinosauros, homes de civilizacións antigas, que imitan escenas propias dos mosaicos exipcios, homes do deserto, magos, etc., unha amálgama que sitúa o lectorado agardado ante o rico mundo dos contos clásicos da tradición universal, no que destaca a sensación de movemento, a busca de volumes e unha grande expresividade dos rostros, así como diferentes perspectivas dunha mesma escena, que evolúe, a modo de banda deseñada ou debuxos animados.

A relación das ilustracións co texto é enriquecedora, pois non só recrean escenas do narrado, senón que as amplían, tanto metafórica coma simbolicamente, engadindo elementos que non se citan, representándoos en diferentes posicións e planos, destacando aquel obxecto ou personaxe máis importante de cada escena, centrándose en detalles de interese ou identificando personaxes aos que se alude sen entrar en especificacións.

Partindo da fórmula hipercodificada “Era uma vez” créase a lenda da orixe dos sonhos da infancia, gardados nun cofre que cada noite abre un vello sabio, o cal recorreu ao Mercador de Areia para lograr este don. Se nas obras que os creadores portugueses publicaron ao longo dos anos oitenta observamos a íntima relación entre a ficción científica e o onírico, neste volume esa relación convértese en materia ficcional, pois o protagonista visita todos os planetas do sistema solar na busca do Mercador. A aventura comeza unha noite de insomnio na que o vello sabio decide coller o seu foguete en forma de ovo e saír na súa busca, primeiro a Lunak e despois a Marask, Jupitax, Neptunax e Saturnax. En cada un destes planetas atopa un informante que lle fala do seu traballo, moi vinculado coa cultura dominante de cada planeta, e do Mercador. É o caso

dun homiño miúdo, que lle explica que é o encargado de facer xirar Lunak; dun insecto, que lle conta que o Mercador foi expulsado de Marask porque esburacou o planeta; e dun grupo de pastores nómades, que coidan de animais prehistóricos e que lle contan vellas lendas. Porén, non todos os alieníxenas son tan acolledores, pois hai momentos nos que o viaxeiro ten que se enfrontar a verdadeiros perigos para a súa integridade física, como cando cae prisioneiro dun xigante en Jupitax, que o leva ante o rei, e é xulgado e condenado a morrer por confundir o seu foguete cun ovo de Zurubuk, un paxaro tamén xigante que para esta civilización é sagrado. No momento en que cre que a súa vida chegou ao seu fin, o propio paxaro, pensando que se trata dun ovo seu, recólleo da fogueira e deposítalo no niño. Alí é atopado por outro vello sabio, procedente de Neptunax e “apaixonado por pássaros” [p. 26], que viaxa nun disco voador e que se converte no seu compañeiro inseparábel. Ambos os dous continúan viaxe até atopar o Mercador de Areia no anel de Saturnax, onde: “Com uma grande peneira, transforma a areia em pó de sono, a areia que faz dormir” [p. 32]. O Mercador, cos ollos sempre pechados, convidaos a visitar o seu reino, a grande cidade do sono, onde lles explica que:

A minha areia só adormece as crianças mas, excepcionalmente, uma vez que vieram até aqui, satisfarei o vosso desejo. Vou dar-lhes cofres com sonhos. Assim, à noite, quando eu espalhar a minha areia para adormecer as crianças dos vossos planetas, prometam-me que abrem os cofres para soltar os sonhos para elas! [p. 36].

É un texto pensado para propiciar o sono dos máis pequenos, construído con frases curtas e un ritmo pausado que, ao ser lido en voz alta, favorece a relaxación do oínte. Presenta unha estrutura repetitiva e circular na que o protagonista regresa ao punto de partida, aínda que curado da súa doenza (o insomnio) e cunha misión que cumprir moi importante: “O noso velho sábio reencontrou o sono, e todas as noites, fiel à sua promessa, abre o precioso cofre. É certamente graças a ele que as crianças têm lindos sonhos” [p. 38].

Os elementos propios da ficción científica configúranse ao redor da viaxe interplanetaria, tanto en foguete coma en disco voador, ademais da alusión concreta a cada un dos diferentes planetas, cuxas referencias, especialmente a nivel ilustrativo, contribúen a configurar unha visión múltiple na que se introduce o lectorado nos mundos imaxinarios de tradición universal, como as fábulas, os contos das *Mil e unha*

noites e a tradición greco-latina, pois o habitante de Lunak ten aspecto de trasno, os de Marask son insectos antropomorfizados, os xigantes semellan exipcios e os pastores de Jupitax evocan a cultura oriental, mentres que o Mercador de Areia traballa incansabelmente cos seus trasnos e ten aspecto de monxe franciscano, cun rostro candente e relaxado. Os sabios, tanto na Terra coma en Neptunax, teñen un aspecto moi similar, con longas cabeleiras brancas, unha imaxe que evoca a figura de Albert Einstein, arquetipo de científico no século XX, e representan dúas sociedades contrapostas, a da Terra, que se traslada en foguete, e a de Neptunax, que viaxa en disco voador, perspectivando o punto de vista do narrador e aproximándose ao lectorado agardado.

Nunha liña semellante á proposta anterior, tamén é de salientar a publicación en 1988 dun volume de contos, traducido do lituano por Tatiana Groian, da autora **Vytaute Žilinskaite** (1930), titulado *O Robot e a Borboleta*. Trátase dunha colectánea de nove contos que se abre cun prefacio de Gueorgui Guerassimov no que se dirixe ao lector para falarlle da materia contística, da súa longa tradición, que se perde na noite dos tempos, a súa importancia na transmisión de coñecementos e da riqueza da creatividade cultural de cada pobo, conformada por lendas, mitos e contos de fadas que teñen acompañado a infancia a través dos tempos, “pois cada crianza ama instintivamente historias fantásticas, maravilhosas e manifestamente irreais” (p. 7). Tamén se refire aos cambios operados na sociedade actual, na que “os contos viajan rapidamente pela terra [...] pois hoje um conto pode sair da boca do avó, mas também aparecer na TV, no cinema, no teatro, nos livros” (p. 7). Neste sentido, entre os grandes contistas que teñen levado a cabo reescrituras dos contos tradicionais, Guerassimov sitúa a creadores modernos como Vytaute Žilinskaite, autora lituana moi coñecida no seu país e na Unión Soviética que “faz reviver, nas suas obras, todos os medos e deliciosas fantasias do mundo dos sonhos infantis” (p. 8). Por iso sinala que:

A autora faz dos insectos e minhocas os heróis de muitas das suas histórias [...] fala dos momentos tristes e difíceis da vida, pois nem tudo que rodeia uma criança é bondade e alegria. Há dor no mundo, há tristeza e infelicidade que os adultos não devem ocultar dos mais pequenos, e a autora considera que a criança deve saber tudo. Deve pensar nos que vivem ao lado do Homem, que têm o mesmo direito que este à vida e à felicidade (p. 9).

A relación coas fábulas está presente tamén no conto que lle dá título ao volume, “O Robot e a Borboleta” (pp. 76-85), e no que se utiliza un elemento moi presente na

ficción científica, os robots, nome que se popularizou a partir do emprego de Karel Čapek aplicado a criaturas mecánicas con aspecto humano na súa peza de teatro *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* (1921), como xa sinalamos.

Neste conto de Žilinskaite recreáase a loita eterna entre o ben e o mal a través da simboloxía dos personaxes elixidos, un robot e unha bolboreta, que representan naturezas antagónicas, por un lado a insensibilidade, deshumanización e fortaleza das máquinas e, polo outro, a alegría, inocencia e delicadeza da bolboreta. Por outra parte, o retrato do éxito que ten o robot ante o público convértese nunha visión irónica dos valores que priman na sociedade, na que a tecnoloxía e a mecanización adquiren unha gran consideración, como o propio robot, que se sente moi ufano: “O seu corazón de ferro transbordava de orgullo: o éxito dele era enorme!” (p. 77). Unha afouteza que se reduce á nada máis absoluta ante a presenza dun ser minúsculo e agarimoso con el, que converte o seu orgullo en impotencia e mágoa provocada pola súa perda e o coñecemento da soidade máis absoluta.

Dondon, condenado a repetir unha e outra vez as respostas para as que está programado ante as visitas, vai adquirindo vida propia a medida que a bolboreta fala con el e o trata como a un igual, experimentando sentimentos e humanizándose (“Dondon quis falar da súa solidão, de como se sentia só no pavilhão vasto e frio, da cidade desconhecida, mas, em vez disso, pronunciou a resposta número dois”, p. 82). Non obstante, a súa natureza artificial e ríxida lévaos a unha loita contra si mesmo, que se acentúa a medida que avanza as visitas nas que “Quería que esta noite nunca mais acabasse! Poderia aprender, pouco a pouco, a falar, como fala ela, a dizer coisas não programadas. Poderia agradecer-lhe os seus carinhos, a sua ternura, dizer-lhe que é muito querida” (pp. 82-83). Por iso cando a bolboreta é atacada por un morcego ante el, incapaz de actuar, só pode repetir as frases que ten programadas, malia que os seus pensamentos e sentimentos son ben diferentes: “Não tenhas medo de nada, sou o mais poderoso e valente da exposição e ninguém se atreverá a tocar-te” (p. 83). A condena dunha natureza programada, fai que Dondon asista estupefacto á morte de Lília, mutilada polo morcego, o que en boa medida representa a parálise e a inacción ante as inxustizas.

A escena de dor e morte que protagoniza a bolboreta ante o impasíbel robot conmociona o lectorado agardado, un duro retrato do mundo real no que non se aforran detalles da crueza que caracteriza o mundo animal, metáfora tamén da propia crueldade do ser humano, responsábel do deseño e programación limitadora de Dondon. Incapaces

de ver máis alá do meramente mecánico, retrátase os adultos como seres insensíbeis, alleos á verdadeira causa do fallo de Dondon, por iso a análise que fai o enxeñeiro é plana e pragmática: “Partiu-se alguma coisa. Que pena! Era um *robot* tão obediente! Cumpria sempre com rigor o programa. Temos que consertá-lo. Se não conseguirmos, vai para o lixo” (p. 85). Chama a atención a cursiva da palabra “robot”, marcada polo narrador onisciente, cómplice co lectorado, por saber que xa non é o obxecto mecánico que ve o enxeñeiro, senón un ser que se humanizou e abandonou a súa natureza artificial.

En definitiva, a autora lituana pon en xogo elementos moi actuais, como os robots computerizados, con outros propios das fábulas e dos contos clásicos que deixan a súa pegada no xogo de intertextualidade con títulos como *O Soldadiño de Chumbo*, de Hans Christian Andersen. Neste caso, convértese un xoguete tradicional nun aparello que representa os avances en robótica e programación, elementos moi recorrentes na ficción científica, que unha vez máis serve para chamar a atención sobre a importancia dos sentimentos, a loita contra a fatalidade e o afán de superación, pois Dondon, apartado da zona de visitas e tapado cunha saba branca esfórzase en aprender a falar “Líri-a... Cas-ta-nhei-ro... so-fro” (p. 85).

En 1989 publicouse a tradución *Os Três Cosmonautas*, de **Umberto Eco** (Alessandria, Piemonte, 1932) e **Eugenio Carmi** (Xénova, 1920), realizada por José Colaço Barreiros. Unha obra na que, xogando coa intertextualidade cos contos clásicos, especialmente polo emprego do simbólico número tres, o que lembra contos como *Os Tres Porquiños*, se lle achegan ao lectorado máis novo aspectos relacionados coa carreira espacial do home cara á conquista do espazo exterior. Como sinala José António Gomes (1991: 82) na obra salientan as mensaxes de carácter educativo e socializante, cun estilo contido e rimado no que sobrancea tamén a ironía no tratamento do poder instituído polas grandes potencias e nos aparellos ideolóxicos e militares que o sustentan. Tamén sinala Gomes (1997b: 40) que os personaxes aprenden gradualmente que as diferenzas entre os seres, aínda que provocan equívocos, non impiden a concordancia e aceptación mutua de percursos individuais. Un texto no que o tema central é a incomunicabilidade como xeneradora de intolerancia, na que se amosa a necesidade de diálogo e encontro entre as culturas.

No relato desenvólvese a viaxe a Marte de tres cosmonautas que proceden de culturas distintas: a americana, a rusa e a chinesa, potencias que desde os anos setenta estaban en disposición de lanzarse á conquista do espazo. A orde mundial que xurdiu

despois da Segunda Guerra Mundial creou tensións e estableceu bloques que se vixiaron estreitamente até finais da década dos anos oitenta que culminaron coa caída do Muro de Berlín e coa mudanza na orde que prevaleceu durante décadas. Umberto Ecco aproveita estes elementos para, a través duns protagonistas que representan as grandes potencias rivais, facer un canto ao diálogo cultural, á convivencia harmónica e á comprensión mutua, por enriba de ideoloxías, diferenzas lingüísticas ou razas, nun texto no que destaca a verosimilitude dos feitos narrados.

Como en casos anteriores, pártese da fórmula hipercodificada “Era uma vez a Terra”, coa que parece quererse establecer un pacto ficcional co lectorado agardado de introdución nun mundo eminentemente marabilloso, pero cuestionada pola alusión á Terra como conxunto, o que revela un distanciamento do narrador, facendo pensar nun segundo elemento de comparación, o cal aparece na seguinte frase: “E era uma vez Marte”. Dous puntos de referencia nunha temática de plena actualidade no momento da publicación do texto, que lle achega ao lectorado máis novo información sobre a carreira espacial de modo claro e sinxelo, sobre a orde mundial predominante e as loitas polo control aeroespacial e de comunicacións.

Desenvólvese tamén unha aguda imaxe das diferenzas culturais, que aparecen representadas inicialmente polos cantos populares e polas linguas que falan os astronautas, incomprensíbeis entre si, elementos que funcionan a modo de barreiras aparentemente infranqueábeis, nas que a imaxe do Outro proxecta unha ameaza ante a que é preciso manter a desconfianza, a reticencia, unha distancia prudencial e unha constante vixilancia. Despois de chegar ao seu destino, Marte, descubren practicamente ao mesmo tempo, “uma paisagem maravilhosa e inquietante: o terreno era sulcado por longos canais cheios de uma água de cor verde esmeralda. Havia estranhas árvores azuis com aves nunca vistas de penas de cores estranhíssimas” [p. 19]. A imaxe idílica contrasta coa chegada da noite e os medos, a soidade e o desamparo. Cada un para si evoca a figura materna, símbolo da protección, do agarimo e da tenrura, de aí que escoitándose dicir mutuamente “*Mommy*”, “*Mama*” e “*Má-Ma*” [p. 23], comprenden que:

estavam a dizer a mesma coisa e tinham os mesmos sentimentos. E sorriram, aproximaram-se, acenderam juntos uma bela fogueira, e cada um cantou canções do seu país. Então encheram-se de coragem e, à espera da manhã, aprenderam a conhecer-se” [p. 23].

As desconfianzas, reticencias e medos que se superaron durante a noite entre eles proxéctanse cara ao Outro no momento que aparece un marciano, un ser diferente, que é descrito desde a perspectiva dos observadores, os tres astronautas, aos que lles parece que: “Tinha um aspecto horrível! Era todo verde, tinha duas antenas no sítio das orelhas, uma tromba e seis braços” [p. 25]. Un ser que lles produce rexeitamento porque era “tão diferente deles que não foram capazes de compreendê-lo e amá-lo. Sentiram-se logo iguais e uniram-se contra ele” [p. 27]. Deste modo, os que inicialmente partiron como inimigos convértense en aliados contra unha “ameaza” externa, identifícanse como iguais, superando as diferenzas e reaccionando en bloque ante o descoñecido, o Outro, ao cal ven como feo e, polo tanto, malo, argumentos suficientes para decidir que é preciso matalo “com os seus desintegradores atômicos” [p. 27].

Á visión dos astronautas, o narrador contrapón a do propio marciano, quen na súa lingua exclama: “*Mãezinha, quem são estes seres horríveis?!* ” [p. 25], perspectivando frontalmente a reacción de medo ao descoñecido tanto nuns coma noutros. Do mesmo modo, a frase do marciano non é comprensíbel para os terrícolas que, de novo, reaccionan ante a barreira lingüística con medo e unha clara intención de ataque: “não o compreenderam e julgaram que era um rugido de guerra” [p. 25].

A tensión creada polo inminente ataque esgázase coa irrupción en escena dun desvalido paxariño, que caíu tremendo de medo e de frío e “piava desesperado” [p. 29], o que conmove profundamente tanto a humanos coma ao marciano, que o acolle dándolle calor para que non morra. Este xesto faralles comprender aos cosmonautas que o marciano é un ser con sentimentos igual ca eles, un ser xeneroso, que non dubida en axudar o máis feble, polo que nese intre “o americano, o russo e o chinês olharam-no e não conseguiram reter uma lágrima de compaixão” [p. 29] de modo que “os terrestres agora tinham compreendido a lição: não basta que duas criaturas sejam diferentes para que tenham de ser inimigas” [p. 35]), por iso convidan ao marciano a viaxar á Terra, despois de aprender que as diferenzas entre eles non tiñan sentido porque tanto no seu planeta coma nos demais “é só questão de se compreenderem uns aos outros” [p. 37].

Cunha linguaxe desenfadada, sinxela e rica preséntase de forma divertida e clara a evolución da exploración do espazo, desde que se lanzaron os primeiros satélites ao redor da Terra até que se enviaron naves ao espazo exterior, os primeiros tripulados por animais e as últimas por homes e mulleres valentes. Reflexiónase sobre a alteridade, o instinto de supervivencia, os prexuízos culturais e a necesidade de perder os medos á

interacción, a necesidade de ser receptivos e respectuosos cos demais, independentemente do seu aspecto físico, da súa cultura ou das súas ideas.

Unha proposta antibelicista moi acaída no momento da súa publicación, un canto á tolerancia, á aceptación do diferente, na que a proposta final é a fundación dunha “grande república espacial” e o entendemento entre culturas, que parece augurar un feito histórico de gran transcendencia na cultura occidental: a caída do muro de Berlín e con el o final da chamada Guerra Fría. Unha obra cunha gran carga de didactismo na que os xogos de alteridade levan á reflexión sobre a necesidade e beneficio da aceptación do Outro, do diferente, unha forma de enriquecer a nosa comprensión do mundo, pois como indica Tzvetan Todorov (2008: 56) “avanzamos hacia la civilización cuando aceptamos que la humanidad de los representantes de otras culturas es igual a la nuestra”.

Desde o punto de vista paratextual, as ilustracións de Eugenio Carmi, que ocupan as páxinas pares, complementan o texto, recreando elementos do narrado. Nelas conxúganse os xogos de desproporcións coas colaxes, así como a combinación de cores sólidas e as augadas con grandes espazos diáfanos, o cal favorece a concentración da atención do lectorado nos elementos centrais de cada debuxo. Tamén é de salientar o xogo de caracteres para representar as diferentes grafías que empregan os protagonistas: inglés, ruso e chinés, que favorece a comparación visual dos signos lingüísticos.

Por todo o dito, durante a década dos anos oitenta, coincidindo coa consolidación da Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa, a ficción científica dirixida a este lectorado experimentou unha grande eclosión, ao xurdiren novas correntes temáticas e formais nas que se enmarcan os catorce títulos editados orixinalmente en lingua portuguesa e os doce traducidos. Canto ás obras orixinais hai que salientar o feito de que parte delas están conformadas por contos, nos que en moitos casos se observa unha forte pegada dos textos de transmisión oral. En xeral priman os textos dirixidos a un lectorado adolescente ou mozo, un tipo de lector modelo que se identifica facilmente cuns protagonistas tamén adolescentes, rebeldes, inconformistas e que se enfrontan a problemáticas que lles son moi familiares, aínda que tamén se editaron títulos pensados para o lectorado autónomo, cos que fomentar unha primeira achega aos universos ficcionais desta modalidade xenérica, nos que prima o afán divulgativo.

Desde o punto de vista formal e temático, enlazando coa etapa anterior, continuou presente a “exploración do universo”, na que se recrearon aspectos de

interese sobre a carreira espacial do home, á vez que se divulgaron moitas das características máis relevantes dos novos descubrimentos cósmicos, que os medios de comunicación se encargaron de dar a coñecer ao gran público.

Entre as correntes temáticas e formais primou o interese por aquelas tramas nas que se recreou o contacto con “civilizacións extraterrestres”, as cales se converten en portavoces dos perigos que se están abatendo sobre a Terra, como os riscos da sobreexplotación dos recursos naturais, a contaminación e as guerras que sacudiron a humanidade. Os representantes deses visitantes aproveitan os contactos para adiantar consecuencias derivadas da orde establecida, das dinámicas que están asentadas e condicionan a vida no planeta, proxectando sobre o presente dos protagonistas infantís as súas propias historias, convertidas en leccións de vida e de sobrevivencia, involucrándoos nun futuro no que están chamados a participar activamente e desde o que mudar a situación que lles vén dada polos seus antecesores. Os protagonistas infantís convértense en depositarios das mensaxes centrais destas civilizacións moito máis avanzadas cá terrestre, normalmente emisarios de paz e promotores do coñecemento.

Tamén é de salientar a presenza da “especulación de orde social” na que se recrean sociedades futuristas máis ou menos distantes no tempo e no espazo e nas que, o foco central, son os máis novos. Nestas obras a infancia e xuventude aparecen como vítimas dunha sociedade que as marxinaliza, as abandona e desprotexe. No caso dos máis novos, criticase o abandono e a falta de agarimo e protección que sofren, relegando funcións básicas, como a concepción e parto, a máquinas artificiais, e o seu coidado a robots, que tentan suplantar a atención e cariño dos que os deixan carentes os seus proxenitores. Canto á xuventude, menos dependente dos adultos e afanada en atopar o seu propio lugar no mundo, sitúase en sociedades que a alienan e someten, fundamentalmente a través dos medios de comunicación, coartando a súa liberdade en múltiples expresións, como a imaxinación, o ludismo e a ilusión, asimilándoos e anulando a súa rebeldía e espírito inconformista. Nestas sociedades salvaxemente industrializadas os rapaces e rapazas protagonistas aparecen abandonados, desorientados e ansiosos de atopar respostas; vanse facendo cada vez máis conscientes da necesidade de mudar as cousas, amosándose rebeldes e activos, negándose a aceptar pasivamente as situacións dadas. Malia as dificultades, en todos os casos aparecen protagonistas que encarnan a esperanza no futuro e na capacidade de cambio do mundo que os rodea.

Aínda que con menor presenza, algunha das obras sitúase na liña da corrente temática da “creación de seres”, especialmente naqueles casos nos que se presentan

sociedades nas que se practican as clonacións, existen seres robotizados e criaturas mecánicas. Normalmente estes aparellos sofren evolucións que os humanizan na medida en que son capaces de sentir; seres artificiais que desenvolven actitudes humanas e experimentan emocións, que os moven a actuar e poñerse de parte dos heroes. Pola súa parte, a corrente temática que denominamos “descubertas científicas e técnicas” ten presenza nalgún dos textos, nos que se presentan avances que lle permiten ás sociedades gozar de adiantos e aparellos moi sofisticados como, por exemplo, as máquinas de viaxar no tempo, recreando universos ficcionais que se sitúan na liña de autores tan emblemáticos como Jules Verne.

É de salientar o emprego de elementos identitarios, tanto a través do recurso a momentos claves da historia do país, coma a través do emprego de mitos e referencias culturais ou símbolos, con especial importancia para a Revolución do 24 de Abril de 1974, símbolo do cambio e da liberdade. Resulta moi significativo tamén a localización das tramas ao redor de cidades como, fundamentalmente, Lisboa e, en menor medida, Porto, ambientando en contextos urbanos as aventuras narradas, mentres parece preferirse a elisión das referencias a espazos rurais.

Na maior parte dos produtos publicados durante esta década salienta a crítica a múltiples aspectos da sociedade, desde a clase política, a escala de valores predominante, a deshumanización dos espazos urbanos, a concepción da cidade como símbolo do industrialismo voraz, as inxustizas, a marxinalidade, os prexuízos de carácter social, a invisibilidade, a contaminación, o maltrato animal e tamén a existencia dunha escola antipedagóxica son algunhas das cuestións abordadas.

Entre os recursos máis empregados destacan os xogos de intertextualidade con obras da tradición universal, a contraposición entre a sociedade real, da que procede o protagonista, e a que serve de elemento de alteridade, normalmente alienígena, un contraste que acentúa a distancia entre os elementos ou situacións denunciábeis, que propician a análise crítica e a reflexión sobre o medio que rodea os mozos e mozas protagonistas, así como unha lectura rica en referencialidades facilmente identificábeis.

Finalmente, sinalar que en moitos casos se emprega o recurso ao onírico, que permite o paso do real ao fantástico e ten grande importancia o poder da imaxinación e a recreación dos universos infantís, moitas veces mediatizados pola visión dos máis novos, que se poñen ao servizo de cuestións tan relevantes como o valor da amizade, a solidariedade, o respecto, o amor, etc.

III.2.3. A década dos 90 e primeiros anos do século XXI

Durante a década dos anos noventa produciuse un cambio substancial na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa na que, malia os síntomas preocupantes de debilidade²⁶⁵, aumentou a produción, apareceron novos creadores, coleccións e editoras atraídas por esta literatura, multiplicáronse os premios e a escola e a comunidade pasou a prestar máis atención ao tema da lectura infantil, como sinala António Torrado (1990: 8).

Estes cambios son en boa medida resultado de moitos factores que incidiron no sistema literario, como foi o caso, desde o punto de vista institucional, da introdución progresiva desta literatura como materia nos estudos regrados, tanto como disciplina obrigatoria nas Licenciaturas em Educação de Infância e Professor do Primeiro Ciclo e nas Licenciaturas e Cursos de Professores do Ensino Básico, como dentro doutras disciplinas opcionais, como a de “Ilustração do Livro Infantil”, destas mesmas licenciaturas, e “Literatura Infantil e Juvenil”, que se imparte nas Licenciaturas de Linguas e Literaturas Modernas da Universidade Aberta de Lisboa²⁶⁶. Ademais da súa inclusión e asentamento nestes niveis de ensino, cabe salientar tamén a súa presenza cada vez maior en estudos de posgrao (mestrados e posgraduacións), como os desenvolvidos polo Instituto de Estudos da Criança (IEC), da Universidade do Minho, centro de investigación que, desde 2009, se denomina Centro de Estudos da Criança (CESC) e forma parte do Instituto de Educação (IE)²⁶⁷. Entre os seus obxectivos figura o desenvolvemento de proxectos de ensino, de investigación e de interacción coa

²⁶⁵ No informe *Docencia, investigación y crítica de LIJ en el Marco Ibérico (Informe 2004-2007)* (2008), elaborado polos membros de LIJMI, recóllense algunhas destas debilidades, entre as que se sinalan a falta de coleccións nas que divulgar as investigacións, de centros que apoien esta literatura, de bases de datos sobre a investigación e de liñas moi pouco atendidas, así como unha formación aínda insuficiente dos educadores, ilustradores e mediadores en xeral.

²⁶⁶ Como consta no informe “Docencia, investigación e crítica: actualizacións e accións anuais (2004-2005)”, presentado polos membros da Rede Temática “As Literaturas Infantís e Xuvenís do Marco Ibérico” (LIJMI) no II Curso de Formación Continua e Perfeccionamento “As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico. A súa influencia na formación lectora. Revisitar os clásicos”, celebrado na Universidade de Santiago de Compostela do 5 ao 8 de setembro de 2005.

²⁶⁷ Nova unidade orgánica da Universidade miñota creada en 2009, na que se fundiron o Instituto de Estudos da Criança (IEC) e o Instituto de Educação e Psicologia (IEP) na súa compoñente de Educación. Conta con tres subunidades de investigación: Centro de Estudos da Criança (CESC), Centro de Investigación en Educação (CIE) e Centro de Investigación em Formação de Profissionais de Educação da Criança (CIFPEC) <<http://www.ie.uminho.pt/Default.aspx?tabindex=3&tabid=8&pageid=11&lang=pt-PT>> (consultada o 26/02/2010).

sociedade, contribuíndo ao desenvolvemento e benestar dos individuos, dos grupos, das organizacións educativas e da sociedade. Entre as súas actividades conta con cursos de grao, mestrado e másters, tanto propios coma compartidos con outras Escolas da Universidade do Minho.

A esta institución hai que sumar o traballo que investigadores portugueses doutras universidades levaron a cabo durante estes anos, fundamentalmente a partir de inicios do século XXI, integrándose en unidades de investigación de carácter internacional, como a Rede Temática “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano” (LIJMI), que conta cunha sección portuguesa formada desde a súa constitución en 2004 por José António Gomes (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto) e Sara Reis da Silva (Universidade do Minho), aos que se uniu pouco tempo despois Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro), investigadores que están a desenvolver unha prolífica colaboración co resto dos ámbitos que integran esta Rede Temática, participando activamente nas súas liñas de investigación e contribuíndo ao afortalamento dos estudos de carácter académico, entre os que cabe salientar como un dos primeiros resultados a tese de doutoramento de Sara Reis da Silva, “A Presença e o Significado de Manuel António Pina na Literatura Infanto-Xuvenil Portuguesa”, que foi defendida no Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho en decembro de 2009. Este traballo é relevante tamén como exemplo pioneiro da colaboración de investigadores galegos e portugueses, ao ter sido dirixido por Fernando Fraga de Azevedo, da Universidade do Minho, e Blanca-Ana Roig Rechou, da Universidade de Santiago de Compostela, investigadores que viñan mantendo contactos asiduamente nos diferentes eventos celebrados en Galicia e Portugal e tamén a través da representación do profesor Azevedo do IEC. Unha colaboración en forma de apoios que tamén prestaron outros investigadores portugueses como Cláudia Sousa Pereira (Universidade de Évora) e Maria Madalena Teixeira da Silva (Universidade dos Açores).

Entre os estudos que viron a luz nestes anos de carácter historiográfico ou selectivo cabe salientar propostas como as de José António Gomes, investigador que deu ao prelo títulos como *Literatura para Crianças e Jovens – Alguns Precursos* (1991) e *Livro de Pequenas Viagens* (1997), nos que se recollen textos críticos sobre obras en lingua portuguesa para a infancia e xuventude e, sobre todo, *Para Uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude* (1998), no que se fai unha breve historia da Literatura Infantil e Xuvenil en Portugal desde os seus inicios até o ano

1997. Estas obras complementáanse con *Da Nascente á Voz. Contributos para uma Pedagogia da Leitura* (1996) na que, ademais de traballos ao redor do feito lector, tamén se ofrece unha selección de obras de creación en lingua portuguesa organizadas en diferentes bandas etarias e, na segunda edición publicada en 2000, unha bibliografía básica descrita sobre literatura infantil publicada en Portugal na última década (1990-2000) que revela as liñas seguidas polas investigacións, nas que prima o enfoque historiográfico de carácter autorial, a promoción da lectura e as bibliotecas.

Outras obras de carácter repertorial e historiográfico que se editaron neste período foron: *Literatura Infantil – História, Teoria, Interpretações* (1994), de Américo A. Lindeza Diogo, na que se estuda a Literatura Infantil e Xuvenil e as súas relacións coa pedagogía, ademais de atender a obra de autores, entre eles Álvaro Magalhães; *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal* (1998), de Garcia Barreto, un esbozo sobre a literatura infantil portuguesa e fichas bibliográficas sobre algúns autores; e *Literatura Infantil e Juvenil* (1999), de Glória Bastos, unha das últimas propostas, de marcado carácter instrumental, pois está dirixida a profesores en formación aos que lles facilita a relación da literatura coa práctica pedagóxica, a través dun panorama histórico e análises de obras dos diferentes xéneros canónicos, así como sobre o estatuto estético da literatura.

De carácter máis repertorial e divulgativo, por centrarse na promoción e difusión do libro infantil, tamén se publicou *Folhas em Maré Alta. Livros Portugueses para Crianças e Jovens 1991-1992 / Pages Riding the Waves: Portuguese Books for Children and Youths* (1992), de José António Gomes, editado polo Instituto Português do Livro e da Leitura, no que se seleccionan títulos publicados durante o bienio sinalado e cunha breve nota crítica de cada obra, moi semellante a *À Roda dos Livros/Cartwheeling Over Books (1992-1993)* (1993), de Luísa Ducla Soares, editado polo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (IBL), da Secretaria de Estado da Cultura, que está pensado para divulgar os creadores portugueses no exterior. Ambas institucións involucráronse así nunha política integrada do libro e da lectura, na que estes catálogos buscan documentar a vitalidade da produción dirixida aos máis novos e nos que se inclúe algún dos títulos da ficción científica publicados durante este período.

A medida que se foron desenvolvendo estudos dun espectro cada vez máis amplo, a Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa tamén comezou a estar presente en revistas de investigación, como *Colóquio/Letras* e *A Literatura para Crianças no Século XXI*, número especial do *Boletín Cultural do SBAL* (1999), ambas da Fundação

Calouste Gulbenkian; *Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, 8 (Universidade Aberta de Lisboa, número especial de 1994) ou *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 17 (Associação das Universidades de Língua Portuguesa, número especial publicado en 1997) e *Forma Breve* (Universidade de Aveiro). A estas cabeceiras hai que engadir aquelas outras nas que prima o carácter divulgativo, como o *Boletim do Centro de Recursos e Investigação Sobre Literatura para a Infância e Juventude (CRILIJ)* e *Malasartes – Cadernos para a Infância e a Juventude*, fundada en 1999 e que, despois de quince números publicados como órgano da Associação Portuguesa para a Promoção do Livro Infantil e Juvenil (APPLIJ), comezou en decembro de 2007 unha segunda serie na que, como se recolle no editorial asinado polo seu director, José António Gomes, se reforzou a súa vertente científica, fundamentándose en metodoloxías diversas e rigorosas de investigación, ao integrar unha estrutura directiva máis complexa e asumir os principios e preocupacións xerais da Rede Temática de Investigación LIJMI e ao contar tamén con algúns membros da Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil “ELOS” como membros do comité científico e da comisión de redacción. Outro dos cambios que se produciu nesta segunda serie foi a súa ampliación territorial, ao se converter nunha publicación portuguesa e galega, con textos en ambos os idiomas e unha manifesta atención crítica ao panorama de ambos sistemas literarios infantís e xuvenís, que se reflectiu tamén na multiplicación do número de páxinas.

Ao longo destes anos tamén se organizaron cada vez máis eventos ao redor da Literatura Infantil e Xuvenil, especialmente pensados para mediadores. Aos Encontros de Literatura para Crianças da Fundação Calouste Gulbenkian, que se viñan celebrando desde a década dos oitenta e que continuaron até 2006, hai que engadir os Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil, que se iniciaron en 1995 na Biblioteca Almeida Garrett do Porto e que se consolidaron, despois de dezaseis edicións, como o foro máis dinámico de diálogo e posta en común de todos os axentes involucrados no sistema literario infantil e xuvenil. Estes Encontros evolucionaron desde unha dimensión eminentemente divulgativa cara á súa conxugación coa formación e información, ao dar cabida a traballos teóricos e sistemáticos, aínda que se mantiveron aqueles de carácter máis práctico sobre a temática central de cada edición. Deste modo, os mediadores, principais destinatarios, poden asistir a talleres, exposicións, recitais, actuacións diversas e contan con relatorios e comunicacións que reflexionan sobre a temática central desde os diferentes ámbitos lingüísticos participantes, ademais de poder

escoitar as experiencias dos creadores, editores e demais axentes literarios que profusamente participan.

Na liña marcada por estes Encontros situouse outro evento, “No Branco do Sul. As Cores dos Livros’. Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens”, celebrados na Escola Superior de Educación do Instituto Politécnico de Beja, que se desenvolveron entre 1999 e 2006, momento no que remataron por cuestións orzamentarias. Organizados por Ana Vitória Cláudi (ESE/IPBEJA), José António Gomes (APPLIJ), José Oliveira (Editorial Caminho) e Maria do Sameiro Pedro (ESE/IPBEJA), durante oito edicións reuniron a moitos investigadores portugueses e estranxeiros ao redor de temáticas diversas da literatura infantil, integrando tamén teoría e práctica, texto e ilustración, deténdose na obra de autores como Alice Vieira, Natércia Rocha, Maria Alberta Menéres, Ana Saldanha, Álvaro Magalhães, etc.²⁶⁸

De carácter máis efémero e descontinuo tiveron lugar outras iniciativas como o Encontro Internacional “A criança, a Língua e o Texto Literário: da Investigação às Práticas”, celebrado no Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho en 2003 (3-4 outubro) e 2006 (8-10 febreiro); as Jornadas Internacionais do LIBEC: “Metodologias e investigação”, en Braga (19 novembro 2004); o Congreso Internacional de Literatura infantil “Mitologia, tradição e inovação”, na Universidade de Trás-os-Montes (19-21 maio 2005); as CAL: Conferencias Alentejo Literatura, “Literatura para a infância: leituras no Sul”, da Universidade de Évora (21-22 abril 2006); e o Congreso Internacional em Estudos da Criança “Infâncias possíveis, mundos reais” (2-4 febreiro 2008), por sinalar só algúns exemplos. En todos os casos, é de salientar que estes eventos propiciaron publicacións diversas que contribuíron á proliferación de estudos sobre cuestións moi diversas da Literatura Infantil e Xuvenil en moitos casos moi pouco tratadas.

A estes eventos hai que engadir outros²⁶⁹ que se celebraron ao longo de todo o país, o que favoreceu a participación, o diálogo e colaboración entre os investigadores portugueses e doutros ámbitos lingüísticos. Un dos resultados máis salientábeis destes contactos foi a inquietude por crear asociacións, como foi o caso de ELOS (2006), sección da Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil

²⁶⁸ Pódese ver o programa de cada edición, os resumos das comunicacións e un breve currículo de cada participante en <<http://www.esb.ipbeja.pt/encontrobrancosul/>> (consultada o 01/07/2010).

²⁶⁹ Como é o caso de “Caminhos de Leitura- Encontro de Literatura Infanto-Juvenil de Pombal” (que vai pola oitava edición).

(ANILIJ), presididas ambas por Blanca-Ana Roig Rechou²⁷⁰, cuxos obxectivos na súa creación foron:

1. Propiciar encontros entre investigadores vinculados ao ámbito universitario que traballan sobre as literaturas infantís e xuvenís dos ámbitos lingüísticos galego e portugués, tanto a través da lectura textual coma visual, cuxa investigación se realice tanto nos ámbitos nacionais coma internacionais.
2. Fomentar a investigación interdisciplinar, co cal na Asociación teñen cabida tanto investigadores do ámbito filolóxico coma do ámbito doutras disciplinas afíns (historiadores, artistas, ilustradores, tradutores, biblioteconomistas, psicopedagogos, educadores, etc.), coa única condición de ter ou contar con algunha vinculación á Universidade, Institucións de grao superior ou Centros de Investigación.
3. Fomentar a colaboración e a participación en proxectos, reunións e intercambios de investigadores con outras asociacións ou centros de investigación de Literatura Infantil e Xuvenil de calquera país. Organizar reunións científicas de todo tipo.
4. Fomentar publicacións, así como organizar e participar en conferencias, xornadas e congresos no ámbito da investigación de Literatura Infantil e Xuvenil.
5. Prestar asesoramento e cooperación ás entidades ou persoas, Administración e demais sectores interesados.
6. Asumir a representación da literatura dos ámbitos lingüísticos galego e portugués nos organismos internacionais, con todas as responsabilidades e obrigas que diso se deriven.
7. Establecer con entidades públicas e privadas os convenios precisos para un mellor cumprimento dos seus fins.

Para cumprir con estes obxectivos nos seus Estatutos contempla a celebración de congresos, xornadas, seminarios, cursos, reunións científicas e publicacións de libros, revistas, folletos e outros materiais relacionados cos intereses propios da Asociación, tanto en solitario coma axudando a outros colectivos de investigadores e asociacións.

²⁷⁰ Ten unha directiva mixta, ao contar con membros galegos e portugueses, que son José António Gomes, como vicepresidente; Ana Margarida Ramos, como secretaria; e Marta Neira Rodríguez, como tesoureira.

Todas estas dinámicas que tiveron lugar no seo dos estudos da Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa contribuíron claramente para a súa situación nun plano de visibilidade do que antes carecía. Non obstante, a ficción científica non foi unha preocupación dos estudiosos que se achegaron á produción para os máis novos, pasando practicamente desapercibida nos traballos que viron a luz. Por outra parte, durante esta década obsérvase que a produción desta modalidade xenérica sufriu un retroceso e que foron poucas as obras publicadas, algunhas delas de moi baixa calidade, como veremos a continuación, coincidindo neste aspecto coa dirixida ao público adulto desde inicios dos anos noventa.

Situándonos no plano da produción, nos primeiros anos da década dos noventa publicáronse dous títulos do cantautor e compositor portugués **Tó Maria Vinhas**, *Jeny, a Menina do Planeta Sigor* (1990) e *O Louco, a Cabra e o Disco Voador: Zé Santana e o Extraterrestre* (1991), propostas nas que se insiren trazos propios da ficción científica, como a procedencia dun planeta descoñecido ou o contacto cun extraterrestre, pero que en xeral son textos situados na liña dunha literatura “costumista”, marcada polo descritivismo e centrados na vida de Zé Santana, ao que tamén se lle chama Zé Tonto, na súa aldea, na que vive pendente dos animais, en especial a súa cabra, e le moitos libros sobre obxectos voadores. Dúas entregas marcadas pola recorrencia a lugares comúns, tópicos e estereotipos que nada achegan á Literatura Infantil e Xuvenil, nin tampouco á ficción científica.

A falta de novidade tamén se observa na adaptación que António Avelar de Pinho fixo do conto *O Menino e o Robô* (1991), de **Maria Lúcia Ramos**, un texto profusamente ilustrado no que aparece un robot como xoguete favorito de Serginho, que propicia o seu sono a través das historias imaxinadas, como viaxes nunha nave espacial, a visión dun cometa, de satélites artificiais, etc., un contexto ficcional que se pon ao servizo da relaxación e tranquilidade que é de agardar antes de durmir, finalidade que non deixa de lembrarnos a función propia das *nanas*, cantigas de berce ou arrollos que as nais e pais veñen cantando aos nenos e nenas para durmilos ao longo da historia. Neste sentido é de salientar a cadencia adormecedora e o ritmo pausado que adoptan as palabras do robot, humanizado e convertido en narrador da viaxe imaxinaria que propicia o sono de Serginho. Dalgún modo, este texto enlaza, desde o punto de vista funcional, co que Nelly Novaes de Coelho (1985: 173) denominou “narrativa primordial”.

Máis innovación achegou **Maria Luísa Queirós** (Lisboa) en *As Ihas da Outra Face da Lúa* (1992), unha banda deseñada galardoada co Premio C. N. Unesco 1990, instituído polo Centro Nacional de Cultura, co que se recoñeceu a notábel orixinalidade que introduciu no sistema literario portugués desde o punto de vista gráfico, cun estilo moi persoal, no que algunhas das ilustracións constitúen auténticas pinturas. As viñetas, de distintos tamaños e disposicións, recrean escenas moi coloristas nas que predominan as cores moi vivas e os trazos finos do lapis nos elementos figurativos, marcando mesmo as ondulacións do océano. Os personaxes e os escenarios correspóndense cun aspecto antigo, imprimíndolle coherencia ao conxunto textual-visual da historia, situada no século XV e en plena época das descubertas. A través das referencias míticas e fantásticas nárrese a orixe das illas de Cabo Verde, aínda que tamén se introducen trazos propios da ficción científica, que se pon ao servizo da recreación dunha cosmogonía asentada no principio da vida sobre a Terra e na concepción darwinista da evolución das especies, sen esquecer tamén a mitoloxía clásica greco-latina.

Partindo do grande apego que a autora asegura sentir polo arquipélago de Cabo Verde, créase a trama a partir do material lendario da orixe das illas, creando unha historia fantástica, a medio camiño entre o marabilloso e a ficción científica, coa que se esperta o interese do lectorado máis novo e se lles transmite datos históricos. Centra a atención na denuncia de aspectos como a escravitude, as desigualdades e inxustizas que se cometeron ao longo da historia, á vez que se constrúe unha sociedade ideal que representa os valores positivos que se queren fomentar entre o lectorado agardado, favorecendo a reflexión crítica sobre o pasado do seu país.

No volume, de gran formato, aparecen elementos paratextuais que enriquecen a historia ilustrada, como o poema de Sérgio Queirós Figueira, “Sonhe d’Eliodoro na Véspera d’Partida” / “Sonho de Eliodoro nas Vésperas da Partida”, reproducido no inicio en tradución da autora ao portugués e en versión orixinal no final, que se complementa co testemuño de Amelia Rosalina Monteiro (1918), natural de São Antão, e Rosa Alexandra Fortes (1966), da mesma illa, que narran a lenda da existencia das sereas e a axuda que lles prestou durante anos unha parteira. Estes elementos paratextuais vinculan a obra coa literatura de transmisión oral ao integrar dúas informantes con senllas versións sobre un mesmo feito, que non deixa de lembrarnos as múltiples versións de lendas que teñen como protagonistas os mouros e mouras en Galicia.

Desde o punto de vista do contido, a historia recrea a vida de dous amigos, Eliodoro, fillo de mariñeiros, e Francisco, descendente dunha familia campesiña, que son educados e instruídos por Frei Juvenal. Os mozos representan a dualidade do mundo que os rodea: a vida do mar e a da terra, valorizando as riquezas de ambos contextos e complementándose, dado que Eliodoro é navegante, mentres Francisco é médico. Ambos encarnan a sensibilidade, a intelixencia e o equilibrio nunha sociedade multiétnica e multirracial, dominada polo afán de coñecemento máis alá do horizonte mariño.

A introdución do elemento fantástico prodúcese no momento que Eliodoro sofre un naufraxio, durante o que perde a consciencia, para descubrir ao espertar que está nunha cámara esférica dentro do mar, onde o visita un estraño ser que lle transmite unha mensaxe de benvida e tranquilidade. A especie coa que se atopa no fondo mariño preséntase como os “serenos”, seres antepasados dos homes que lle contan a historia do seu pobo. Némis, Artis e Axir revélanlle que tiveron orixe no principio da vida na Terra, no momento en que unha bóla de territorio quedou separada de África, sufrindo os seus habitantes unha evolución física e psicolóxica máis rápida có resto de especies que se desenvolveron desde o continente africano. Eles encarnan seres idealizados preparados para fuxir da Terra no momento en que o home queira conquistalos e sometelos. Explican que o seu territorio está fragmentado a causa do choque dun meteorito que provocou a expulsión da bóla na que vivían do planeta, deixando no seu lugar algúns fragmentos, mentres que o resto da bóla está a dar voltas constantemente ao redor da Terra, a Lúa, onde habita o resto da poboación. Nesta pasaxe cabe salientar o diálogo intertextual con epopeas clásicas como a protagonizada por Ulises, heroe co que Eliodoro mantén moitas concomitancias.

Outro dos aspectos que nos interesa salientar é a súa condición de civilización máis avanzada cá dos homes, dado que conta con adiantos técnicos que lles permiten, en pleno século XV, visitar os fondos mariños cunhas escafandras e mesmo nun pequeno submarino co que chegan ás diferentes illas que conforman o arquipélago (Santão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal, Boa Vista, Maio, São Tiago, Fogo e Brava). Unha recreación de inventos que tiveron lugar moito tempo despois e que contaron con divulgadores como Jules Verne na literatura para os máis novos.

A capacidade desta especie para loitar contra a maldade dos homes, aos que son capaces de “desprogramar” e volver boas persoas, como fan cos mercaderes de escravos

que chegan ás costas africanas para capturar novas vítimas, é outra das características desta civilización.

En definitiva, preséntase un mundo colorista e idealizado no que son moitas as reminiscencias das lendas e mitos clásicos cos que se lle achega ao lectorado máis novo unha visión crítica da historia do seu país, na que os heroes son aqueles que loitan contra as inxustizas e que se converten en mitos fundadores. Todos estes elementos parecen apuntar cara á ficcionalización da necesidade de asentar a relación entre a metrópole e a colonia no respecto e coñecemento mutuos, é dicir, entre Portugal, de onde procede o heroe, Eliodoro, e Cabo Verde, onde xorde o elemento mítico e fantástico, a descuberta dun universo de dimensións inalcanzábeis, que é posíbel coñecer a través do testemuño en forma de caderno enviado por Eliodoro a Francisco.

En 1993 **Leonel Neves** (Faro, 1921-Lagos, 1996) publicou *Extraterrestre em Lisboa*, un relato de marcado carácter crítico co que se inaugurou a colección “Pedrinha” e co que se puxo punto e final a unha prolífica e estreita colaboración entre o escritor e o ilustrador **Tòssam**, nome literario de António Fernando dos Santos (Vila Real de Santo António, 1918-Lisboa, 1991)²⁷¹, quen xa non puido ver publicada a obra. Os debuxos aparecen intercalados co texto e neles créanse algunhas escenas do narrado. Presentan trazos grosos de lapis, con dúas gamas de cores, os grises e os vermellos, e un carácter moi infantil. Neles predominan as formas xeométricas e a humanización dos obxectos representados (casas, coches), ademais de que os personaxes, homes e mulleres, aparecen caracterizados con prendas tradicionais, o que lles imprime un aspecto moi estereotipado.

O relato desenvolve o contacto entre un neno lisboeta, Gabriel, e un alienígena, Amigo, que está na Terra para estudar a sociedade dos homes, na que observa moitos aspectos cuestionábeis. O encontro entre ambos personaxes serve para desenvolver unha obra reflexiva e crítica na que os máis novos atopan moitos argumentos para cuestionar situacións e actitudes dos adultos, aparentemente alleos a cuestións tan preocupantes para a civilización terrestre como as que afectan á ecoloxía, ás enerxías contaminantes e á tecnificación da sociedade, problemas focalizados sobre a cidade de Lisboa, que se

²⁷¹ Como se recolle no inicio da obra foron moitas as obras publicadas por ambos os dous creadores, tanto de literatura para os mozos, como *Um Cavalo da Cor do Arco-Íris* (1980), coma para o público infantil, con títulos como *Sete Contos de Espantar* (1975), *Bichos de Trazer por Casa* (1975), *O Elefante e a Pulga* (1976), *Histórias do Zé Palão* (1977), *O Livrinho dos Macacos* (1978), *O Policia Bailarino* (1979), *O Menino e as Estrelas e Outras Histórias em Verso* (1979), *O Soldadinho e a Pomba* (1981), *Uma Dúzia de Adivinhas* (1981), *João Careca, Mestre Detective* (1984) e *O Mistério do Quarto Bem Fechado* (1985).

converte en microcosmos representativo da civilización occidental moderna, en materia literaria, ao transcender o seu papel de simple escenario e converterse en obxecto ao que está dedicada a obra, que se abre coas palabras “A Lisboa, com amor”.

A visión do alienígena permite analizar desde a distancia aqueles aspectos máis preocupantes da pegada do home no medio que o rodea, a súa deshumanización, a desequilibrada relación que establece coa natureza e a presión que exerce sobre ela. Esta mensaxe é a que se lle transmite aos máis novos que, da man dos protagonistas, asisten a un percorrido por distintos puntos da cidade. Búscase a concienciación da necesidade de mudar hábitos moi establecidos, denúncianse as desigualdades sociais e establececese unha liña de diálogo con obras anteriores nas que a presenza dos extraterrestres é un medio de distanciamento para a crítica social, como vimos que ocorre noutros títulos que temos analizado. Ao igual ca noutras ocasións, o alienígena é o representante da civilización dun planeta moi distante no que existen unhas características atmosféricas similares, aínda que é unha civilización moi avanzada tecnoloxicamente, cunha organización social máis equitativa e con medios para viaxar a velocidades incríbeis, ademais de acadar unha extraordinaria lonxevidade.

A visión irónica plásmase nas impresións, por veces sarcásticas, nas que o extraterrestre lle explica que o seu espazo de investigación foi a cidade de Lisboa, a cal, a modo de campo de probas, lle serve de referencia para analizar cómo se desenvolve a vida dos terrícolas, aos que confunde nun primeiro momento con robots, mentres que os coches, motos e camións cre que son os verdadeiros habitantes da Terra, por ser os máis numerosos, ruidosos e de maior tamaño: “Os seres mais pequenos serão robôs; e os senhores habitantes de Lisboa devem ser aqueles maiores, de olhos enormes e canudos a deitar fumo escuro, que enchem as ruas, falam mais alto e andam mais depressa” (p. 14). Un retrato humorístico, que non deixa de basearse na lóxica dun visitante extraterrestre, e que lle serve ao autor para criticar sen piedade o emprego masivo de vehículos de transporte e o seu dominio do espazo urbano, onde os habitantes sobreviven en redutos cada vez máis pequenos, con falta de espazos verdes entre os bloques de edificios que favorezan o contacto coa natureza, con escaso emprego de enerxías renovábeis e cunha contaminación que aumenta de modo preocupante. É por iso que para o observador os humanos son “robôs” apressados, tristes, calados e ensurdecidos, submersos em sons e cheiros desagradáveis, mas alguns também de canudinho a fumar na boca” (p. 18).

O protagonista, Amigo, ofrece un retrato desolador da cidade na que ao aspecto triste das persoas tamén se une o das propias casas e edificios, razóns polas que foxe ao bosque para “gozar um pouco de paz, beleza, silêncio e ar puro” (p. 22), elementos que se perderon no contexto urbano. Presenta Lisboa como un microcosmos diverso no que conviven os barrios vellos, que manteñen o encanto arquitectónico pero que, abandonados polas autoridades, están ocupados por unha poboación sen recursos; os barrios novos, cualificados de “ridículos e pretenciosos”, caracterizados polos “arranha-céus’ e blocos de apartamentos, especie de caixotes onde as persoas mal respiram e viven empilhadas, sem espaço para passeios, pequenos parques e jardins” (p. 25); e os barrios de lata, lugares marxinais dos que prefire non falar.

A viaxe a través deste espazo diverso sèrvelle a Amigo para ter coñecemento do que ocorre no planeta e das ameazas que planan sobre os seus habitantes que, en maior ou menor medida, teñen que padecer:

desemprego e fome, pequenas guerras constantes, terrorismo aqui e além, poluição para os humanos e agressão a outras espécies de animais e vegetais [...]; terríveis armas secretas, mísseis e bombas atômicas e de hidrogénio, que os homens guardam, desconfiados, para uma possível e próxima Grande Guerra (p. 25).

Ante isto a mensaxe de Amigo é clara e insta a Gabriel a actuar, tanto por el mesmo coma polos demais:

tens a obrigação de, em conjunto com outros, protestar e lutar contra tudo isso, salvando homens, árvores e bichos; e, se chegares a adulto, pensa nos teus filhos, netos, bisnetos e em todas as gerações vindouras, que têm o direito de viver felizes o tempo que passarem na Terra (p. 25).

Unha postura adoptada na maior parte das obras dirixidas ao lectorado autónomo ou mozo analizadas na que a mensaxe central é incentivar a actitude activa ante a vida e o mundo que están a descubrir, a insistencia na necesidade de esforzarse en mudar as cousas, abandonar o conformismo e participar na toma de decisións que afectan tanto á vida particular de cada individuo coma á colectividade, pois nela está en xogo a calidade de vida da que gozarán no futuro.

A imaxe que se ofrece dos visitantes é a de seres semellantes en todo aos humanos, agás na mirada, na que se detectan dúas estrelas, simbolizando unha ollada luminosa, distante e imparcial. Teñen a capacidade de facerse invisíbeis, de adoptar a

forma que desexen e de alimentarse a base de píulas, o que responde aos tópicos máis recorrentes da ficción científica no deseño de sociedades alieníxenas moi avanzadas, aínda que neste caso parece apuntar tamén cara a seres dos mundos máxicos, como os trasnos.

No mesmo ano de 1993 viu a luz a obra *O Enigma do Anel Serpenteante*, de **Natália Bebiano**, unha novela xuvenil cuxa trama se asenta en grandes doses de intriga, misterio, descrición pormenorizada dun universo en constante transformación, no que prima a dislocación temporal e espacial, dimensións que se rexen por leis aparentemente aleatorias e imprevisíbeis. Salienta tamén a influencia do pensamento matemático, aspecto recorrente na obra da autora que, como sinala Maria João Martins (1988: 5-6), dificulta en moitas ocasións o seguemento da trama, na que prima a abstracción e fragmentariedade, un crebacabezas no que se integran múltiples xogos intertextuais cos contos marabillosos, dos que se introducen recursos como a simboloxía dos números (especialmente o sete) e os arquetipos máis habituais, como magos, dragóns, o rei, a princesa e o heroe, aínda que situados nun mundo distante e futurista, no que o protagonista toma alimentos liofilizados, emprega raios láser, o correo electrónico, comunícase por telepatía e loita contra a ameaza dunha catástrofe natural. Todo o dito todo nun mundo no que “Não existe nenhuma composição logicamente acabada e perfeita. E todo o fascínio reside no inesperado das combinações” (p. 85). Un texto no que a estrutura e os *topoi* dos contos clásicos se pon ao servizo dun mundo paralelo no que se xoga co hibridismo dos modelos ao introducir un detective na viaxe interespacial para salvar unha princesa.

O planeta no que ten lugar a acción e ao que se dirixe o detective Zeta é Triana, pertencente á quinta galaxia do cuadrante dezasete de Omega, a millares de anos luz do seu lugar de procedencia que, por outra parte, non se especifica en ningún momento. Canto ao personaxe feminino, a princesa Iris, é unha moza de excepcional intelixencia e intuición, capaz de controlar o equilibrio deste universo e evitar o inminente impacto dun asteroide, pero que foi raptada por unha horda maligna cando se dirixía á Casa da Sabedoría e capaz.

A situación límite na que se atopa o planeta Triana serve para desenvolver unha reflexión sobre o risco que entraña o mal emprego dalgunhas descubertas, perigos que veñen da ciencia e a tecnoloxía cando caen en mans capaces de manipulalas e empregalas para fins que non son aqueles cos que se crearon. A orde do universo atópase en perigo, porque se os Horrordróides, que encarnan os antiheroes, a ambición,

a falta de ética e o mal, se apropian do propulsor de asteroides que ten a princesa, “Tudo ficaria à mercê dos seus interesses e caprichos, tudo ficaria ameaçado por um veneno invisível, incontrolavelmente funesto e destruidor...” (p. 71).

Este mundo paralelo caracterízase tamén pola presenza do inexplicábel, dunha serie encadeada de misterios que non se resolven e que levan ao personaxe por diferentes lugares na busca da princesa, pero sen botar man doutro medio que non sexa a súa propia mente, presentando neste percorrido unha serie de personaxes entre monstros e trasnos que xogan con el de modo equívoco, confundindo ao lector nos continuos cambios de plano e realidade, así como polo emprego de múltiples simboloxías, referencias matemáticas, de numeroloxía e referencias intertextuais que dificultan a comprensión do texto e o seguimento da evolución da trama.

Desta novela a crítica tén sinalado a frialdade con que está contada a historia e a dificultade que supón para o lectorado o emprego de neoloxismos, como “nervurados”, “Arkimagu”, “dróides”, “astroesfera”, “gromardo” ou “Horrordróides”, por citar só algúns exemplos (Barreto, 2002: 73), que esixen unha lectura atenta e a necesidade de configurar unha rede de elementos moi importantes para o desenvolvemento da trama. É de salientar tamén no nivel da linguaxe a prosa requintada e sobrecargada que, por veces, satura o texto, así como os recursos á abstracción matemática que resultan de moi difícil comprensión para o lectorado novo e converten o texto nun constante enigma. É o caso de parágrafos como: “Zeta pressente que perdeu as referências. Entre dois instantes sucessivos o Nada. Ora o que é a Nada? O que acontece, logo se desvanece. É difícil distinguir entre o que ainda existe, o que é, e logo deixa de o ser” (p. 64).

En 1995 **Luísa Ducla Soares** retomou temáticas moi recorrentes na ficción científica no relato *O Rapaz e o Robô*, unha obra que contou cunha ampla resposta do público como demostran as cinco reedicións que coñeceu entre o ano de publicación e 2004. Nela, como en obras anteriores da autora, coas que se establecen xogos de intratextualidade, achéganse os avances técnicos que están a mudar a humanidade, nesta ocasión os robots humanoides, practicamente clons, dobres humanos a través dos que se representa a outra persoa que nos gustaría ser, aquela complementaria ao que somos. A través dunha historia eminentemente realista propíciase unha reflexión sobre a importancia da educación e o coñecemento, a lectura como descuberta de mundos ilimitados e a comprensión dos que nos rodean como modo de integración e aceptación persoal. Os conflitos da adolescencia plásmanse a través da creación dun eu ideal na figura dun robot que desemboca no “autodescubrimento”, no que salienta o valor que é

preciso para “sermos nós próprios e não vivermos uma vida inventada” (Bastos, 1997: 83).

Como noutras entregas da autora elixe un protagonista neno, rebelde e problemático, João, que non se adapta no colexio, onde non soporta as matemáticas e mantén unha tensa relación cos compañeiros, unha personalidade que no ambiente familiar se amosa a través dun carácter esquivo, trasno e fedello. Ansioso de vivir en liberdade, pasa horas vagueando pola cidade, sen facer nada, até que un día atopa unha maleta chea de diñeiro. Consciente de que malia ser millonario até os catorce anos terá que asistir á escola obrigatoriamente, decide que non lle vai desvelar o seu segredo a ninguén e diríxese á Fábrica Nacional de Robôs, onde lle encarga ao doutor Inventino un robot exactamente igual ca el, pero con capacidade e gusto polas matemáticas, un duplo que se someta ás obrigas que el tanto detesta.

O personaxe do doutor Inventino está presente, como vimos, nos relatos anteriores da autora: “O Rapaz Invisível”, onde descobre un xarope da invisibilidade; “No Tempo em que os Animais Falavam”, no que logra traducir a linguaxe dos animais; e “A Máquina da Felicidade”, no que constrúe unha máquina para facer desaparecer as penas e sufrimentos dos homes. Recórrase a esta figura como arquetipo de investigador incansábel, entregado ao seu traballo e sempre caracterizado pola súa imaxinación desbordante, aínda que moi despistado, capaz de confundir a João cun robot, pero seguro de si mesmo ante o reto que se lle presenta: construír “o primeiro robô do mundo a imitar alguém. Mas hei-de conseguir” (p. 13).

Descríbese brevemente o proceso de toma de datos no que se teñen en conta moitos dos avances xenéticos que se están producindo no momento da publicación da obra e algunhas das características físicas que nos fan únicos, como os ollos ou a pel, por iso Inventino “Con cera fez o molde das feições e do corpo do rapaz, com um gravador de pensamentos tomou nota de todas as suas recordações e ideias para as guardar na memória do robô. Cortou-lhe um pouco de cabelo, fotografou-lhe os olhos e toda a superfície da pele” (p. 13). A creación dunha máquina idéntica a un humano permite modificacións na súa programación, incidindo en características que João considera que non ten: a boa educación, a simpatía e a paciencia. Esta posibilidade de manipulación e de reinvención é a que leva ao doutor Inventino a afirmar rotundamente: “De facto um homem vale menos que um robô. Se lhe cortam a cabeça morre mesmo. Que inferioridade!” (p. 15). Unha reflexión que marcará a relación do rapaz co seu

dobre, na que terá que loitar contra a sensación de ser inferior e contra unha baixa autoestima.

O obxectivo de ter un dobre é que João pode ser libre para pasar todo o día vagueando pola cidade, durmir até a hora que quere, xogar constantemente ao fútbol, que é a súa gran paixón, non preocuparse de ter que dar explicacións a seus pais e non ir á casa da tía Engracia, á que non soporta. Cunha caravana que lle serve de segunda vivenda, tenta aproveitar todas as vantaxes de poder ser substituído en calquera tarefa, das que o robot sempre é o mellor: un excelente compañeiro de clase, un neno moi atento coas rapazas, un sobriño delicado e cariñoso coa tía e un fillo modélico con seus pais. Por todo iso, João amósase inicialmente feliz, consciente do engano no que están a caer todos, pero a felicidade e alegría van dando paso a unha preocupación e inquietude, cada vez maior, que se converte en envexa dunha máquina que logra o afecto, cariño e respecto de todos os que o rodean. Cando João quere aproveitar os progresos realizados polo seu dobre todos se decatan de que lle pasa algo, que non é o mesmo, o que fai que o neno se sinta “mordido de ciúmes pelo robô” (p. 21) e cada vez se pregunte máis: “Como é que uma pessoa podia competir com tal máquina?” (p. 25). Todas estas dúbidas, inseguridades e medos deixan de magoalo só co pensamento da importancia que para el ten a liberdade.

O afán por conseguir o seu soño de ser libre choca co fastidio de ver que o bo comportamento reporta para o robot agasallos e sorpresas, mentres que para el supón a invisibilidade, o medo e a soidade máis absoluta, que o sitúan ante a dúbida e o cuestionamento, dado que: “Ele, que tanto desejava estar sozinho, sem dar contas a ninguém, tremia com o horror da solidão” (p. 27). Ese mesmo medo será tamén o que o poña ao bordo da morte ao evitar vacinarse contra a gripe por medo ás inxeccións, enviando no seu lugar ao robot. Só na caravana esperta unha noite con pesadelos e sente que se atopa moi mal, pero non ten a quen pedirlle axuda até que chega o robot e, consciente da súa gravidade, chama unha ambulancia que o leva ao hospital onde ten que permanecer durante un mes por padecer a gripe importada da China converténdose, ante a opinión médica, no “único caso conhecido em todo o mundo em que a vacina falhou” (p. 31).

Outra das consecuencias que ten para o protagonista a enfermidade é o cambio físico, tanto pola perda de peso coma por ter medrado, o que provoca que xa non sexa exactamente igual có seu robot e dificulta a substitución entre ambos. Non obstante, segue forzando o xogo de suplantación especialmente na escola, ámbito sobre o que se

proxectan os seus rexeitamentos e se cuestiona a atención que a institución presta ao alumnado, incapaz de percibir os cambios que padecen os adolescentes.

Unha vez máis Ducla Soares xoga coa alteridade adultos/infancia, ridiculizando aos primeiros ante o engano de João, e retoma a intelixencia natural dun can, agasallo da tía Engracia, único ser que é capaz de diferenciar robot e rapaz. A actitude de João co animal serve para perfilar o carácter do adolescente, poñendo de manifesto a súa falta de constancia, á vez que propicia unha crítica explícita do abandono que sofren os animais, por veces adquiridos como agasallos que responden a caprichos puntuais, cuxos donos non son conscientes da responsabilidade que entraña o seu coidado: “para quem não tem quintal, é a obrigação de os passear. A principio toda a gente acha que andar a pé com um cão é saudável e até divertido mas, com a continuação, a coisa deixa de ter graça” (p. 34).

Neste sentido a autora recorre á ironía para deseñar un animal que se rebela ante a impostura, pois non permite que sexa o robot o que o pasee, amosando un carácter férreo e determinado, dado que: “farejava, farejava, mostraba os dentes [...] Por mais que o robô falasse como falava o João, fizesse os mesmos gestos, o cão cheirava, cheirava e não se convencia a aceita-lo” (p. 35). A dimensión que adquire o personaxe do can é máis determinante se cabe pola relevancia que adquire na vida de João, ao converterse no único elemento que o fai sentirse recoñecido, que o diferencia e polo tanto o único capaz de consideralo “melhor que uma máquina” (p. 35). A devolución do animal á tenda onde o comprara a tía Engracia por atacar constantemente ao robot fai que o rapaz sinta a perda do “único verdadeiro amigo que eu tinha... O único que me distinguia” (p. 37) e, polo tanto, que sinta a súa soidade máis intensa.

A presenza do animal e a súa capacidade de percepción olfactiva establece un xogo claro de intratextualidade cun relato anterior da autora, “O Cãoputador”, no que Argo, nome que evoca o do can do heroe grego Ulises, é o único capaz de recoñecer o seu dono e de dar a vida por el. Unha relación interna entre as obras da autora que as vincula e crea fíos invisíbeis que o lector pode recoñecer, como sucede tamén entre este texto e o de “O Rapaz Invisível”, que comparten o mesmo final ao desaparecer ambos protagonistas nas augas turbias dun río. Neste sentido, tamén cabe salientar a estreita relación que manteñen ambos textos no retrato dos adolescentes, Zé Manel e João, seres rebeldes, inadaptados e en constante busca da liberdade.

En certo modo pódese trazar unha liña temática de continuidade en toda a obra de Luísa Ducla Soares na que prima a preocupación polos sentimentos da infancia, os

seus medos e inseguridades, a denuncia da soidade e a desprotección dos máis débiles, que a relega a unha situación de invisibilidade que é preciso poñer de manifesto para combatela e evitala. Por outra parte, mantense a liña de denuncia polo abandono dos animais ou pola contaminación ambiental, representada neste texto, igual ca nos anteriores, pola descrición do río, “um espelho sujo”, no que “o cheiro que dele subía era mais de esgoto que de maresia” (p. 38).

En definitiva, trátase dun relato no que conflúen moitas liñas ideotemáticas da obra de Luísa Ducla Soares, no que se desenvolve unha reflexión sobre a conformación da personalidade e a busca dun lugar propio no mundo e no que cada un ten que ser el mesmo, aceptarse e tentar ser aceptado, sen fuxir do que se é, por iso João decide que: “De agora em diante tudo seria diferente. Ia ser ele próprio. Sempre. Fatalmente. Em casa, na escola, no futebol, até junto da Tia Engrácia. Coragem, pensou, coragem” (p. 41). Segundo Glória Bastos (1997: 83-84) a autora desenvolve en todas as súas obras personaxes redondos, dotados de densidade psicolóxica, que enlaza coa idea de transmitir un mellor coñecemento do mundo e da interacción do eu co outro ou os outros. Pola súa parte, Sara Reis da Silva (2010: 101) salienta como singularidade da autora a recreación de figuras excepcionais, case sempre solitarias, que materializan un dos “tópicos mais recorrentes na escrita da autora: a diferença”.

Natália Bebiano retomou no ano 2000 na novela *No Reino do Sonho*²⁷² a temática dos avances tecnolóxicos e a súa repercusión na vida das persoas, tinguidas con fortes doses de aventura e descuberta de novos mundos. Para deixar patente este efecto na obra crea un mundo paralelo que ten como orixe un ciberlibro, definido como “um livro escrito com tinta electrónica e com um cartão de memória na lombada. Era um livro do *Futuro*, um livro que se ligava directamente à cabeceira dos sonhos, um livro onde era possível navegar em sonhos” (p. 9). En certo modo a autora toma como referencia un tema de plena actualidade: a incursión no mercado do libro electrónico, aquel que moitos auguraban como o fin do libro de papel, adoptando unha clara defensa do libro tradicional, o que contivo ao longo da historia da escrita os sonhos do home e no que se recolleron moitos dos elementos que conformaron o imaxinario de cada unha das xeracións e das culturas.

Líganse as posibilidades deste novo aparello coa capacidade do lector de modificar o texto coa mente, o que o converte nun “livro mutante, um livro regravável

²⁷² Novela recomendada no Plano Nacional de Leitura no programa de 5º ano de escolaridade.

em que o leitor podía participar modificando-o com o pensamento” (p. 9), no que os “vazios eram espazos onde era posíbel ver para além do visíbel [...] onde as sombras revelavam mundos ao sabor da imaxinación” (p. 10).

Das particulares características deste libro xorde un mundo de posibilidades para Arabela, a nena protagonista que, a través da lectura, abre “janelas dentro das janelas”, espazos nos que as posibilidades se multiplican, a través de itinerarios elixidos ao azar nos que Arabela experimenta múltiples vivencias despois de descubrir que o libro que posúe ten “um chamamento de luz e uma Voz” (p. 16), porque “Uma linha em branco não é uma linha em branco. Esta linha em branco, esta sob os teus olhos, é um dinossauro branco numa planície de neve branquíssima. Aquela linha mais além é uma esfinge das águas, uma enorme baleia branca” (p. 16), unha capacidade ilimitada de posibilidades que dá paso a un complexo e múltiple xogo de intertextualidades, pois o libro de Arabela en realidade é un repaso por dúcias de universos ficcionais de obras canonizadas, un proceso activo no que se poñen en marcha todas as lecturas que conforman a enciclopedia particular de cada lector.

Como punto de partida da viaxe pola lectura tómake unha suposta “Missão Intergaláctica”, que ten lugar o 20 de novembro de 3029 na nave do capitán Spiff e a súa tripulación de robots, na que o primeiro atranco é a colisión cun asteroide que provoca danos na nave, pero que non lles impide seguir na busca do planeta duns *Extraterrestres* descoñecidos que dá paso ao predominio do onírico, á perda do carácter prospectivo, para centrarse na recreación de mundos máxicos a partir da incerteza confesada pola propia narradora, que afirma: “depois não sei verdadeiramente o que aconteceu. Caí numa espécie de vazio, um vazio branco...” (p. 25), cor que se asocia coa luz e a imaxinación que dá paso a infinidade de posibilidades, desde a recreación dun mundo antigo e mítico, no que os homes crían que o mundo remataba onde comezaba o mar e onde o saber dos anciáns guiaba as súas accións até os cambios posteriores debidos aos grandes inventos da Humanidade. Deste modo, xigantes, bruxas, trasnos, esfinges e fadas conforman o chamado Reino do Sonho, mentres que todas as tecnoloxías están relegadas ao Reino dos Espectros ou do Não-Sonho, rexeitadas por consideralas unha ameaza. Dous mundos separados pero que conflúen nunha concepción integradora na que se perciben como parte do Mundo, que é definido como “um grande maquinismo”, no que igual cós dous Reinos os “homens, nesse maquinismo, dependen uns dos outros” (p. 40).

As referencias a personaxes de ficción, desde o Principiño, pasando por Alicia, Moby Dick, Sísifo, o Gato con Botas ou a Galiña dos Ovos de Ouro, todos eles pertencentes ao imaxinario de diferentes xeracións, combínanse con referencias a elementos máis actuais e froito das tecnoloxías, como os “ciberbrinquedos”, aparellos sensíbeis que poden manifestar reaccións de alegría e tristeza e que se circunscriben a un mundo no que existe unha aposta: “criar uma biblioteca de um só livro. Um único livro contendo todos os livros, un libro regravável, escrito con tinta electrónica, acesível a todos, com um cartão de memória na lombada” (pp. 72-73), unha biblioteca de todos os saberes, que a Internet fai cada día máis factíbel.

O desenvolvemento deste rico mundo imaxinario dá paso a unha análise da sociedade actual na que se critica a ambición e o afán de posuír, uns ideais que se cuestionan pola vontade de *ter* en lugar de *ser*, na que os homes son “uma mistura de identidades incutidas pela publicidade e pela televisão” (p. 75), un risco contra o que loita a lectura e a riqueza que nela se adquire, conformando seres intelixentes e ricos interiormente, fronte a aqueles que:

Esvoaçam de um lado para o outro na ânsia de ter, ora isto ora aquilo, um carro de corrida, uma casa de filme, isto atrás de aquilo e, no fim, aborrecem-se de morte, porque nunca alcançam o que querem. E assim vão cavando cegamente a sua infelicidade até atingirem a vacuidade suprema. *Ser* dá possibilidades infinitas (p. 77).

A través da lectura da obra trátase a importancia da riqueza interior que nos proporciona a lectura, conformando un imaxinario cada vez máis rico e axudando a formar persoas críticas que cuestionan o que as rodea, con afán de descubrir moitas respostas que descoñecen, pero tamén con imaxinación para facer realidade os seus sonhos porque “Quem tinha a marca do sonho jamais desistia e jamais esquecia que os homens para agirem com grandeza têm que sonhar muito. O sonho daba poderes raros...” (p. 84).

Nos primeiros anos do século XXI na produción dirixida aos máis novos incidiron elementos como a expansión do mercado da man de fenómenos como Harry Potter ou as versións cinematográficas da obra de Tolkien, o que incentivou a autores de libros xuvenís a apostar por temas do fantástico en Portugal, aínda que estes autores de libros xuvenís representan para Maria Madalena Teixeira da Silva (2007: 12):

uma nova geração [...] mais próxima do público jovem a que também pertence, e que bebe de um tema comum (fantasia épica em ambiente medieval) originária dos filmes e dos jogos informáticos, mas que parece ser um fenómeno fechado em si mesmo, reflexo da internacionalização crescente da indústria do livro, e que em nada, ou pouco, se identifica ou conhece das gerações precedentes.

Nesta liña situouse ben pronto **Álvaro Magalhães** (Lisboa, 1951) que, en 1998, publicou a novela para adolescentes *A Ilha do Chifre de Ouro* na que se introducen moitos elementos do marabilloso e o fantástico. Consideramos que este aspecto distancia a novela en boa medida da ficción científica, pois introduce o lectorado agardado nun mundo marabilloso no que se recrea a existencia, de xeito paralelo, do que se toma como referente, o representado pola Ilha do Chifre de Ouro e que, en realidade, é un mundo utópico.

Inscrita na ficción científica das viaxes de exploración espacial sitúase a novela *O Planeta Branco* (2005), de **Miguel Sousa Tavares** (Porto, 1952), unha obra que saíu ao mercado cunha tiraxe inusual de corenta mil exemplares²⁷³, unha aposta editorial sorprendente nun mercado que se caracteriza por arriscar pouco, máis se cabe ao tratarse dunha obra fantástica que combina a temática da carreira espacial do home coa mitoloxía e as crenzas relixiosas, ao materializarse a existencia dun planeta do Máis Alá, situado nun lugar indeteminado do universo, pero moi distante da Terra, ao que os protagonistas chegan por unha desviación no rumbo da súa nave.

Localízase nun futuro indeterminado no que o planeta Terra está ao bordo do colapso por falta de auga, o recurso máis escaso e prezado do universo circundante no que, despois de numerosas exploracións, non se conseguiu atopar ningún planeta que tivese reservas deste elemento fundamental para a sobrevivencia. O risco de colapso obriga á busca desesperada en lugares máis distantes, por iso ten lugar un voo de exploración no que participan os astronautas Lucas, Lydia e Baltazar, que viven unha experiencia sorprendente: o seu contacto durante a viaxe non é con outra civilización, senón co propio mundo de ultratumba, situado nun lugar indeterminado do Terceiro Sistema Solar e representado polo Planeta Branco. Este elemento cuestiona en parte a súa adscrición ás “*Space Opera*” tradicionais, imprimíndolle na parte final unha maior proximidade ao sobrenatural, a aspectos culturais ligados á relixión, ao ocultismo e ao misterio, liña que tivo unha certa presenza na ficción científica. Ben é certo que boa

²⁷³ Pode entenderse pola súa inclusión no Plano Nacional de Leitura, incluído no programa de 6º ano de escolaridade e destinado á lectura orientada na aula.

parte da novela desenvolve os pormenores da viaxe, as dificultades dos protagonistas de vivir nun espazo tan reducido, as consecuencias a nivel emocional, a inmensidade do universo, etc.

Precedida da nota peritextual “Para todas as crianças que gostam de ler e para todos os pais e profesores que ensinam as crianças a gostar de ler”, esta obra ábrese a un universo ficcional suxestivo que se presenta xa na imaxe da cuberta e continúa nas gardas e nas ilustracións interiores de **Rui Sousa** (Porto, 1975) que recrean perspectivas amplas do universo, mapas xerais nos que se centra a atención nun punto, que pode ser a Terra ou calquera outro planeta, intuído a través da súa curvatura no universo, poñendo de manifesto a inmensidade do cosmos e a súa beleza. Estas ilustracións manteñen o estilo da cuberta, intercalándose co texto ou ocupando páxinas completas. Caracterízanse por adoptar dúas perspectivas: a de recreación do espazo interior da nave, centradas fundamentalmente na vida que os astronautas levan nese reducido espazo, e as que recrean o espazo exterior, tanto aquelas nas que a nave se sitúa nalgún punto de referencia do universo coma aquelas outras que presentan planetas ou galaxias, complementándose e abrindo portas á imaxinación do lector, que navega textual e visualmente cara ao Planeta Branco. O estilo é figurativo, moi colorista e lembra os deseños das bandas deseñadas.

A historia arrinca no momento en que se produce o lanzamento da nave espacial Ítaca 3000, que parte en dirección ao planeta Orion S-3, tripulada por Lucas, xefe da misión, con Lydia como piloto auxiliar e con Baltazar como enxeñeiro. Son tres personaxes que representan diferentes culturas (portuguesa, vietnamita e mozambicana, respectivamente) e que loitan por salvar a especie humana. Eles son froito dunha sociedade na que prima unha nova orde mundial e na que os avances técnicos e científicos propiciaron moitos adiantos entre eles, naves moi potentes que permiten superar os límites do sistema solar.

O narrador detense nos pormenores do lanzamento, na progresión da viaxe, no labor que ten que realizar cada un dos personaxes, nas condicións de vida dentro da nave espacial e en aspectos de carácter técnico, como os efectos da gravidade, a atención constante que lle prestan os compañeiros desde a Terra, tanto técnica coma emocional, os planetas que deixan atrás na súa viaxe e as súas características, etc., até as posíbeis causas que provocan o seu desvío da ruta prevista e as consecuencias que poderían supoñer a súa morte por aplastamento contra algún astro. Ante o final inminente que se lles presenta, incomunicados e sen poder facer nada por manexar a

nave, deciden tomar unha pílula para dormir e agardar o final. Malia o dito, isto non ocorre e os tres protagonistas espertan e descubren que o seu aspecto reflicte un salto de trinta anos, pois a medida que van tomando conciencia da súa situación acentúase un avellentamento acelerado dos seus corpos. Finalmente, descubren un túnel de luz branca no que entran e a nave aterra lentamente. Aquí rómpese a liña de ficción científica que respectou a novela dando paso ao marabilloso e a unha solución moi connotada na cultura cristiá occidental: a entrada no Reino dos Mortos, denominado Planeta Branco, a “terra da paz infinita, do descanso eterno” (p. 73), no que existe a reencarnación en forma de estrela para os que foron bos e xenerosos durante a súa vida terrestre, que:

têm o privilégio de continuar a assistir à vida cá de cima. Vêem a Terra à distância, mas como se lá estivessem. Vêem aqueles que amavam e que deixaram lá em baixo, vêem as montanhas e as planícies, sentem o calor do Sol, o cheiro do mar e o perfume das flores” (p. 73).

A súa chegada por erro a este lugar dálles a oportunidade de regresar de novo á Terra para cumprir o seu “destino natural” (p. 69), pero non lembrarán nada do que lles aconteceu porque o ser humano debe “viver a vida como uma coisa única e preciosa. Um presente dos deuses” (p. 77).

A novela é un canto á vida, á esperanza e ao respecto polo medio no que vivimos. Nela salienta a denuncia de aspectos como a deforestación e a polución das cidades, que está a provocar o efecto invernadoiro, así como o cambio climático e a sobreexplotación dos recursos naturais, verdadeiros causantes do desequilibrio que se tenta remediar. Tamén sobrancea a atención que se presta á compoñente emocional, aos sentimentos do home ante a inmensidade do universo, ante o descoñecido, onde se sente un ser minúsculo, cuestionando a idea androcéntrica que dominou durante moitos séculos, o que se relativizou coas teorías da evolución e o coñecemento cada vez máis amplo do cosmos, no que representa unha máis das especies existentes. A súa indefensión ante o vasto universo, no que se sente minúsculo e perdido, provoca o cuestionamento do sentido da súa odisea:

Nunca se sentira tão só e tão insignificante, face à imensidão daquele mundo suspenso em que avançavam silenciosamente. Pensava para consigo mesmo se aquela aventura não seria antes uma loucura, uma viagem em que a mínima avaria na nave, a mínima coisa imprevista ou desconhecida – e havia tantas coisas que eles desconheciam no Universo! – faria com que tudo terminasse em tragédia (p. 32).

A idea sobre o limitado que é o coñecemento que ten a especie humana do universo que a rodea será unha das ideas fundamentais da obra que se manterá até o remate, onde se retomará para deixar planeando a incerteza do que se sabe no mundo dos “vivos”, porque: “Há muito mais coisas no Universo do que os vivos imaginam” [p. 89].

No mesmo ano de 2005 comezaron a publicarse as dúas primeiras entregas da colección “Estranhos visitantes”, de **Bruno Matos** (Benguela, Angola, 1975), *O poder interior* e *Hérois e Monstros*, mentres que en 2007 viu a luz a terceira entrega *Campo Fénix*. Esta colección está dirixida ao lectorado a partir de nove anos e pensada para fomentar o gusto por “um género ainda em expansão”, como explicitan os editores na contracuberta do segundo volume. Cada unha das entregas está intimamente relacionada coas outras, pois aínda que hai historias parciais que se inician e rematan en cada unha delas, a historia principal continúa desenvolvéndose en cada un dos volumes con novos ingredientes para coñecer a orixe dos poderes especiais que teñen os tres protagonistas: Sebastião, telépata e pode dar uns saltos enormes; Niko, un rapaz de cor que pode facer arder as cousas polo seu poder interior, e Rita, unha moza que conta co poder da invisibilidade.

Na primeira entrega preséntanse os protagonistas e estes comezan a descubrir as súas estrañas propiedades, o seu particular modo de enfrontarse ás cousas e os poderes sobrehumanos que os acompañan. As preguntas sobre estas cuestións vanse respondendo a través da presenza de seres extraterrestres, especialmente o seu protector, Tío Bóris. Misterios, perigos e unha loita constante dos superheroes contra o Líder Supremo, un poder malvado que busca aniquilar a humanidade. Personaxes como Atila, Medusa, Dagar, a Sombra forman parte dun rico universo ficcional no que conviven as referencias a personaxes da cultura clásica, a outros míticos e aos superheroes máis próximos ao lector actual, especialmente os de carácter cinematográfico e os do manga xaponés, nunha amálgama non exenta de lugares comúns e estereotipos que por veces é excesivamente previsíbel.

De maior interese literario é a novela para o público adolescente *Encruzilhada no Tempo* (2006), de **Margarida Fonseca Santos** (Lisboa, 1960), na que se tratan os medos e inseguridades propios da adolescencia, a necesidade de aprender a coñecerse e de entender o mundo que nos rodea, así como ás persoas que forman parte da nosa vida. Para tratar o proceso de maduración e os conflitos interiores propios desta convulsa

etapa vital emprégase un suxestivo xogo de planos e perspectivas ao contar cuns protagonistas que pertencen a mundos situados en tempos diferentes: Mariana, unha adolescente que vive no ano 2021 e que sofre pola soidade e incomprensión que padece no seu centro escolar; e João, un mozo de quince anos que vive no ano 2126 e que sofre pola protección abusiva á que o someten os seus pais e irmáns maiores.

O elo ou nexo de unión entre ambos mundos xorde a partir da lectura dun mesmo libro: *A Princesa Valente*, conto que se desenvolve de modo paralelo aos sucesos que viven os propios protagonistas que, desde a lectura, atopan un lugar indeterminado no que entran en contacto, se van coñecendo e axudando e, no que, ao final logran alcanzar o seu obxectivo: ser máis felices a partir dun mellor coñecemento de si mesmos e unha maior comprensión dos que os rodean que, no fondo, tamén se ven condicionados polos seus propios medos e inseguridades.

A obra estrutúrase en vinte e catro capítulos moi breves nos que comeza por se desenvolver de modo sucesivo cada unha das tres historias paralelas: primeiro, as circunstancias familiares e as vividas no centro de ensino por Mariana, despois as de João, abafado pola protección da familia, e, finalmente, a que serve de elo entre ambas: a historia da Princesa Valente. De Mariana salientase o carácter introspectivo, a súa timidez e dificultade para o diálogo con outros adolescentes; de João sobrancease que é o menor de catro irmáns nunha familia moi preocupada por el e polo perigo que entrañan nese futuro os “buracos negros”, elementos abstractos que atacan ás persoas desprovendoas da súa enerxía vital, o que pode provocarlles a morte. O medo a que João teña que enfrontarse só a este perigo condiciona a súa vida, véndose obrigado a ter que acudir e regresar do centro escolar na compañía dun adulto, o que tamén implica que ten que renunciar á súa gran paixón: os seus adestramentos de ximnasia.

Os cen anos de distancia entre ambos adolescentes atopa unha fenda de contacto a través da historia intercalada d’*A Princesa Valente* na que a protagonista loita por ser ela mesma. Botando man, unha vez máis, dunha estrutura, personaxes e temáticas propias dos contos de fadas, o autor implícito fai unha reescritura destes contos subvertendo os roles e tomando unha gran liberdade no proceso creador, no que mantén un constante diálogo co lector implícito, ao que interpela, cuestiona, guía para que non perda o fío do que se conta e mesmo responde para aclarar cuestións que se sobreentenden, que poden ser de interese para o que le ou que puideron non quedar claras. Trátase dun estilo moi próximo á literatura oral, desenfadado e cunha linguaxe moi actual, grazas ao que se lle imprime un ritmo moi áxil á historia.

Por medio do retrato da protagonista, a Princesa Valente, trázase o perfil dunha moza críbel e con trazos que a aproximan ás adolescentes de hoxe en día, unha persoa que sofre e que igual que Mariana e João tenta buscar o seu lugar no mundo, cuxa vida non se presenta como perfecta, senón chea de dificultades e sensabores, entre elas, a perda prematura da nai, a soidade do seu cargo como futura raíña, a distancia coas súas amigas, os momentos de soidade profunda e a perda do universo infantil, asociado aos xogos propios da súa idade, agudizado todo por unha falta total de intimidade e de vida persoal, marcada pola presenza constante dun escudeiro, que é como a súa sombra.

A través do esgazamento dos mundos pechados pola promesa da felicidade eterna que se dan nos contos clásicos, reescríbese a historia desde o prisma da precariedade do mundo actual, substituindo os ideais de perfección por propostas coma esta na que, como sinala Madalena Teixeira da Silva (2010: 68), o suxeito é visto como axente na construción do seu futuro. De tal modo, a princesa é vítima dun debilitamento progresivo e unha tristeza que a poñen ao bordo da morte, pero reacciona e revélase contra o seu destino, apostando pola naturalidade e a vida, a afouteza e a liberdade. Unha historia cunha gran carga simbólica coa que se lle transmite aos adolescentes protagonistas que cada un ten que atopar o seu lugar no mundo, atreverse a coñecer, a ser autosuficiente e independente, porque como aprende a princesa “*a proteção em exagero quase a matara e que, pelo contrário, o facto de ter aprendido a defender-se a tinha salvo*” (p. 61)²⁷⁴. Esta importante lección de vida tífalle sido transmitida por súa nai, a raíña, antes de morrer, quen lle insistía en que: “*ela devia sempre saber fazer as coisas por ela. Deveria ser auto-suficiente, capaz de pensar e agir por si mesma. Deveria ter confiança na sua força, maneira de pensar e de agir*” (p. 61), aínda que iso non significase “*desperdiçar a ajuda e a opinião dos outros. Devia igualmente aprender e saber interagir com as outras pessoas*”, porque “*O seu crescimento em termos humanos dependia dessa interacção*” (p. 61).

Esta historia intercalada da princesa desvélese gradualmente a medida que os protagonistas se van descubrindo mutuamente a través da lectura do conto, unhas vivencias nas que Mariana e João acceden a un mundo interior descoñecido, un plano indeterminado no que entran en contacto e aprenden a confiar un no outro, malia non coñecerse de nada. As tres historias decorren paralelas até a súa confluencia final, xa que o remate da historia da princesa coincide co momento no que ambos rapaces teñen

²⁷⁴ As citas en cursiva reproducen a opción adoptada no texto orixinal.

que enfrontarse a unha nova proba, sen axudas, demostrando que xa non precisan as ensinanzas que antes os sustentaban na súa toma de decisións, senón que están a madurar e teñen que perder o medo a facer as cousas por si mesmos, ao igual que a propia princesa.

As probas que van superando, marcadas polo sentido lóxico e de asociación de ideas, veñen precedidas pola entrada nun túnel, símbolo do mundo interior, do paso cara á descuberta, que neste caso fai confluír a seres de tempos diferentes, e no cal atopan cada vez que entran un dos catro elementos básicos do universo: aire, auga, terra e fogo, que só no momento final aparecen simultaneamente: “Percorreram o túnel que, desta vez, alternaba entre pedaços de água, terra remexida, fogo e ventos fortes, como que a lembrar-lhes todo o processo” (p. 87). O paso polo túnel é tamén un símbolo de abandono da infancia e entrada na vida adulta, transo no que se enfrontan cos seus medos e inseguridades e no que actúan movidos por unha forza interior que os leva a mudar a súa relación co medio que os rodea, abríndose aos outros e coñecéndose mellor a si mesmos. Un proceso de maduración no que João demostra que é quen de coidar de si mesmo e Mariana abandona a súa postura “fechada e assustada” (p. 69), a que lle provocou unha inmensa soidade, debido a que os seus compañeiros “Achavam que Mariana se julgava superior a eles, já que era das melhores alunas, e que dava ares de ser mais capaz do que eles. Isso intimidava-os e afastava-os daquela forma bizarra, fazendo-os despreza-la” (p. 69). Un duro proceso no que Mariana tivo que comezar por “se rir de si mesma e do seu medo. Depois falou com os colegas e entrou na conversa com alguns comentários seus” (p. 69), paso necesario para comezar a expresar o que sentía e vivía, compartilo cos seus iguais e sentirse parte integrante da comunidade.

Todo o proceso que vive Mariana non é só unha aprendizaxe persoal, senón unha experiencia, que a marcará para o resto da súa vida, na que predominará o espírito positivo e a actitude construtiva cara ás persoas, cunha entrega total aos demais, ofrecendo o mellor de si mesma. É a través do contacto con João como coñece que no futuro que el vive é moi usual o control da “enerxía persoal”, un mecanismo interior que lles asegura a supervivencia ante o ataque dos “buracos negros”, pero que Mariana comezará a instituír xa entre a xente do seu tempo, un longo proceso que dura até os dezoito anos e que simboliza a conformación da personalidade, a entrada no mundo adulto e o recoñecemento social e xurídico da independencia persoal.

Finalmente, Mariana e João descubren que a ligazón que existe entre eles é moito máis que o libro da Princesa Valente, símbolo da relación familiar que os une,

dato que este conto é propiedade de Mariana desde que era unha cativa de cinco anos e que João herdou de súa nai, quen lle desvela que fora propiedade da súa bisavoa Mariana, a cal instituíra as escolas de enerxía, unha muller “determinada, tão convincente, que conseguiu que o goberno aprovasse as escolas” (p. 92), o que demostra que a máxima que os guiou tanto a un coma a outro foi a que aplicou ao longo de toda a súa vida e na que se di: “Não é a eles que tens de mostrar que és capaz, é a ti mesmo. Assim que te sentires seguro, todos os receios à tua volta se desvanecerão” (p. 82).

É, en definitiva, unha obra que se presta a diferentes lecturas, por aproximarse aos conflitos propios da adolescencia, tanto desde a perspectiva dos mozos e mozas coma desde a complexa posición que ocupan os proxenitores. No primeiro caso por servir de estímulo e achegarse a unha problemática moi habitual na que, poden desde a ficción, atopar claves para aprender a coñecerse e para descubrir a importancia que ten na vida compartir cos que nos rodean, comprendernos e comprendelos, así como valorar a riqueza que a lectura achega para a nosa conformación como persoas sen falsos moralismos. No segundo caso porque moitas veces os adultos son incapaces de ver que están a prexudicar os seus fillos cunha hiperprotección que os debilita, en lugar de fortalecelos e formalos como persoas independentes, ao ofrecerlles respostas ás inseguridades que os invaden ante o seu papel como mediadores e formadores, en especial, durante esta convulsa etapa da vida. A autora faino a través de personaxes dos que emana unha grande enerxía que, para María Teresa Maia González (2008: 51), reflicte o “profundo amor pelo ser humano em construção”, presente ao longo de toda a obra de Margarida Fonseca Santos.

Consideramos que esta novela pode ser un bo exemplo de proposta interesante e estimulante para o lectorado novo polo seu enfoque novidoso e dinámico, por presentar unha escrita que se pon ao servizo de facer pensar e reconstruír, empregando as emocións, a intelixencia e a capacidade de soñar, o que a levaría a formar parte desa “meia dúzia de muito honrosas exceções” da Literatura Infantil e Xuvenil que viu a luz durante os últimos anos, a cal segundo o profesor José António Gomes se caracteriza globalmente por ser moi pouco estimulante, á que “afectam[-na] a escassa diversidade em termos genológicos e uma aflagitiva falta de consciência da relevância, por um lado, de contribuir para a construção de uma memória da história recente e, por outro, de se abrir à diversidade das culturas” (Ramos e Roig Rechou, 2009: 340).

É un bo exemplo de novela para o público xuvenil na que a perspectiva adoptada se sitúa na liña de preparar os mozos e mozas para a súa integración nunha sociedade en

crise, inestável e inxusta, o denominado por Elizabeth Bullen (2008) como “sociedade de risco”, na que é necesario dotar aos novos do coñecemento do “lado negro da realidade e de um sentido crítico que lhes permita [...] tornarem-se agentes da construção da súa propia biografía”, actitude considerada como a mellor para evitar o pesimismo, o nihilismo, o fatalismo e o falso positivismo, como sinala Madalena Teixeira da Silva (2010: 69). Un título que se sitúa na liña xeral da obra de Fonseca Santos, á que Maria Teresa Maia González (2008: 50) caracteriza pola súa continua procura de “transmitir os valores esenciais á formación do eu, entre eles, de forma mais destacada, o altruísmo e a coragem de se descubrir a si mesmo e de lutar contra o preconceito e a injustiça”.

O marcado carácter didáctico e divulgativo sobre cuestións relacionadas co cosmos está presente en dous álbums²⁷⁵ para o lectorado infantil, *Viagem da Rita e do Tiago pelo Sistema Solar* (2005), con texto de **Duarte M. Correia** e ilustracións de **Kathy Silva** (Seattle, 1971), e *O Planeta de Cristal. Primos Especiais e Espaciais* (2006), con texto de **Júlio Isidro** e ilustracións de **Inés do Carmo**.

O primeiro é un conto rimado no que o percorrido polo sistema solar de Rita e Tiago serve para tratar con moito humor cuestións de carácter escatolóxico, á vez que se citan diferentes aspectos dos planetas e satélites. A través da esaxeración cóntase como os protagonistas van parando na Lúa, en Marte, Xúpiter e Plutón para atender diferentes necesidades fisiolóxicas, a través das que se crea un proceso de familiaridade co propio corpo e a necesidade dunha hixiene persoal diaria. Un texto que busca a risa á vez que divulga datos básicos sobre os astros do universo máis próximos á Terra, como a falta de atmosfera da Lúa e os canais que existen en Marte, ademais de aludir ao encontro dos protagonistas con ET, personaxe cinematográfico e arquetipo do extraterrestre para as xeracións nadas a partir da década dos setenta.

²⁷⁵ Termo co que se designa un xénero editorial cuxas características máis definitorias foron recollidas nun interesante traballo de Ana Margarida Ramos (2009: 39-46) no que conceptualiza a especificidade deste tipo de publicación, entre outros aspectos, pola “relação muito próxima estabelecida entre texto e imagem”, co que se busca acadar un “diálogo cúmplice, desafiador e instigador, entre linguagens distintas que se unem, complementando-se e misturando-se, para contar uma história”, ao que engade aínda outros elementos de carácter paratextual, entre os que salienta “a capa dura, o formato grande (ou diferente), a publicação num papel de qualidade superior, visível na gramagem elevada, o reduzido número de páginas, a presença abundante e profusa de ilustrações, a impressão em policromia, permitindo uma amplitude quase infinita no que aos jogos de cores diz respeito, a presença de um texto de reduzida extensão apresentado com caracteres de grande dimensão (e, às vezes, de tamanho variável) e, finalmente, a qualidade e o cuidado com o *desing* gráfico da publicação, alvo de um investimento particular” (Ramos, 2009: 39).

A disposición do volume presenta un desenvolvemento en paralelo do texto e das ilustracións, que decorren en páxinas contiguas con fondos antagónicos. Os textos aparecen sobre fondos brancos nos que se introduce un elemento ilustrativo de pequeno tamaño, que avanza a acción que se narra no texto, favorecendo a complementariedade de lectura visual e textual. Pola súa banda, as ilustracións ocupan completamente as páxinas impares e aparecen sobre fondos negros nos que se insiren elementos de carácter figurativo, combinando bases fotográficas do obxecto real con trazos complementarios, de carácter moi infantil e que lle dan un aspecto eminentemente fantástico e antropomorfizado. Moitos dos elementos ilustrativos complementan a escena recreada, aumentando información que non se ofrece no texto, o que lle imprime un significado máis amplo aos deseños, a través dos que os máis pequenos poden facer unha lectura visual. A disposición da maior parte das ilustracións caracterízase por concentrar a atención do lector nun obxecto central en cada páxina, ao redor do que xira a acción. Este esquema vén xa desde as cubertas, nas que se introduce ao lectorado agardado nun universo negro sobre o que destacan planetas, estrelas e os propios protagonistas nunha nave espacial, de trazos marcadamente infantís e moito colorido.

O carácter didáctico deste álbum convérteo nunha excelente ferramenta para traballar aspectos como a importancia do Sol para a vida na Terra, identificar características dos planetas, a existencia dos cometas ou explicar qué son os satélites, tanto naturais coma artificiais. Trátase dunha proposta interesante como primeira toma de contacto dos nenos e nenas co universo na que se xoga co onírico e se concibe como actividade previa ao acto de durmir, aspecto ao que se fai alusión explícita no final da historia: “Agora vai tudo para a cama / que vem aí outra história” (p. 36).

No segundo caso, *O Planeta de Cristal*, de Júlio Isidro, presenta trazos comúns co anterior nas nove aventuras que conforman o volume, entre elas, o emprego de elementos do cosmos, a imaxinación e unha prosa de marcado carácter poético. Trátase da terceira entrega da serie “Tio Julião”, da que se publicaron con anterioridade *É Tudo Primos e Primas* (2004) e *Ideias Giras* (2005), uns volumes nos que os protagonistas son os cinco sobriños do Tio Julião: Mariana, Francisca, Max, Xavier e Lourenço, unha panda que salienta polo seu carácter imaxinativo e da que se narran as peripecias que viven. En todas as súas aventuras predomina o carácter extravertido e curioso dos pequenos, caracterizados por teren ilusións e soños que se reiteran en cada unha das vivencias, de modo que Mariana soña con ser princesa, Max experimenta con todo tipo de ferramentas porque quere ser enxeñeiro, Lourenço soña con ser cabaleiro, Xavier é

moi activo e soña con salvar a unha nena de afogar, mentres Francisca, moi despistada e dotada dunha gran simpatía, quere traballar no circo de pallasa. As actitudes e roles destes rapaces e rapazas reproducen na maior parte dos casos roles tradicionais, ao situar os cativos en actitudes eminentemente activas, de toma de decisión, mentres que as rapazas xogan con bonecas, len libros de Barbi ou manifestan medo e inseguridade ante algunhas situacións. Non obstante, este aspecto non foi impedimento para que a obra forme parte do Plano Nacional de Lectura (recoméndase para o terceiro ano de escolaridade destinado á lectura orientada na aula).

Entre os nove textos reunidos neste volume son de interese para este traballo os titulados “O Planeta de Cristal” (pp. 9-13) e “O OVNI da Páscoa” (pp. 41-45) nos que están presentes elementos temáticos propios da ficción científica, en especial as viaxes polo espazo. No primeiro caso, os cinco primos deciden viaxar polo Universo en prato voante até máis alá dos confíns coñecidos. Esta excitante viaxe sitúase no plano onírico, no que o narrador incide en diferentes ocasións (“Todos sonhavam com grandes viagens”, p. 9; “o que os primos queriam eram viagens nos braços do sonho”, p. 9; “cheios de vontade de voar com a imaginação”, p. 10; “estas viagens feitas a sonhar”, p. 11; etc.). Durante a viaxe descubren un planeta de cristal, “uma bola transparente e cheia de luz” (p. 12), dentro do que está sentado o Tio Julião, cómplice e protector, quen explica que está alí porque: “Quando tenho sobrinhos a viajar nas asas do sonho, nas ondas da alegria, também os quero acompanhar” (p. 12). No segundo caso, “O OVNI da Páscoa”, nállase como Mariana está desgustada porque todos os seus primos atoparon os ovos de Páscoa co seu agasallo, agás ela. Absorta e triste, mira pola ventá, onde descobre unha luz intensa no xardín que proxecta un OVNI, “objecto voador não identificado” que tiña forma de “um ovo enorme prateado e com estrelas de todas as cores” (p. 44). Deste obxecto sae o propio Coelho da Páscoa que lle trae agasallos a todos os primos e, especialmente, a Mariana, a quen convida a “uma viagem à Terra do Nunca para brincar com o Peter Pan e amigos” (p. 45).

Un texto no que se establece un xogo de intertextualidade explícita coa obra de James Matthew Barrie para representar o mundo lúdico no que Mariana se desenvolve, en compañía dos seus primos, do mesmo modo que o neno que se negaba a medrar xogaba cos amigos, coñecidos como Nenos Perdidos, no País de Nunca Xamais, unha illa poboada por personaxes fantásticos nos que viven múltiples aventuras, igual có universo dos cinco primos, que desenvolven constantes vivencias fantásticas.

Continuando co formato editorial do álbum, en 2007 viu a luz unha obra que xoga coa perspectiva da ficción científica, aínda que é empregada para recrear unha parábola dun dos símbolos por excelencia da modernidade e da historia do home no último século: a presenza do automóbil. Falamos do álbum narrativo *A Grande Invasão*, de **Isabel Minhós Martins** e ilustrado por **Bernardo Carvalho**, recoñecido co Prémio LER / Booktailors “Vencedor de Melhor Projecto Gráfico de Infante-Juvenil 2008”. Esta obra presenta os automóviles como atacantes e “inimigos” deliberadamente aceptados e ignorados polos habitantes da Terra, que se renden a este invasor. Unha perspectiva moi recorrente na ficción científica que presenta ao Outro, ao inimigo perigoso, que ameaza con destruír o planeta, como os obxectos mecánicos que dominan a vida dos homes e permiten unha serie de melloras, aínda que tamén de dependencias e prexuízos moi perigosos. Como sinala Sara Reis da Silva (2010) é unha obra na que salienta o humor e a crítica social, así como o seu carácter divertido, desafiante e moi suxestivo. Tamén destaca a “descontinuidade e/ou a fragmentación da impresión dos caracteres que compoñen o discurso linguístico”²⁷⁶ que reforza o aspecto experimental dunha obra orixinal que se considera “exemplar do punto de vista da articulación da componente verbal e da componente pictórica”²⁷⁷.

Antes de rematar este percorrido pola produción literaria dirixida ao público infantil e xuvenil e malia o obxecto central deste traballo ser a narrativa, non queremos deixar de chamar a atención sobre unha interesante e novidosa proposta poética que viu a luz en 2004, *Pó de Estrelas* (2004), de **Jorge Sousa Braga** (1957), con ilustracións de **Cristina Valadas**, un álbum de gran calidade textual e visual, que xira ao redor das temáticas máis recorrentes da ficción científica: a descuberta do universo e os obxectos que nel se atopan. As constelacións, os cometas, os buracos negros, os satélites, as estrelas e todos os planetas convértense en materia poética ao redor da que se desenvolve un rico léxico técnico que recolle as principais características destes, achegándolle de modo lúdico e divertido ao lectorado máis novo a súa definición e mesmo cuestións de plena actualidade que forman parte do debate científico sobre o cosmos, como a súa condición de limitado ou infinito, as descubertas cada vez máis distantes que se están a realizar de estrelas, galaxias, cometas, etc.

²⁷⁶ En <http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/portaf.pl?pag=sol_li_fichaLivro&id=1130> (consultada o 20/12/2010).

²⁷⁷ *Ibidem*.

Autor de textos moi orixinais, neste poemario leva a cabo “uma revisitação poética do universo e de algumas das suas noções” (Gomes, Ramos e Silva, 2010: 18). Trátase dunha obra de carácter divulgativo, pero na que tamén é de salientar a importancia que adquire o suxeito poético e o destinatario destas composicións, nas que o universo descrito se pon ao servizo da relatividade afectiva de quen le ou escoita os textos, nos que prima a comunión da voz lírica co obxecto descrito, como é o caso do poema “Rotação” (p. 32), no que se explica o movemento constante de cada un dos astros, que conflúen na parte final nun eu/ti.

Obsérvase que, desde o punto de vista temático, este poemario presenta unha gradación espacial, pois comeza tratando elementos illados e moi distantes da Terra no universo para irse achegando paseniñamente a ela. Dalgún modo, o eu poético observa dende lonxe e converte a Terra en centro de rotación desta percepción, en punto de referencia desde o que se observa o universo que nos rodea e no que acaba por confluír a carga lírica do canto ao cosmos.

Desde inicios da década dos noventa no terreo da **tradución** viron a luz series de carácter divulgativo dirixidas aos mozos, como por exemplo a de **Russell Stannard** (Londres, 1931), profesor de física na Open University e Vicepresidente do Instituto de Física na Gran Bretaña que, a través dos diferentes títulos traducidos á lingua portuguesa, difundiu de modo divertido e ameno entre a mocidade as teorías de Albert Einstein. Situadas nun futuro máis ou menos afastado, as súas novelas recrean viaxes polo espazo e o tempo, como a protagonizada por Gedanken n’*O Tempo e o Espaço do Tio Alberto* (1991); a de Samuel, que atopa un intruso no seu ordenador que lle di que é deus e a través do que pode realizar unha viaxe polo universo para coñecer como apareceu e como foi evolucionando, en *Eu Sou Quem Sou, Samuel!* (1992), e peripecias e situacións que se seguiron recreando n’*Os Buracos Negros e o Tio Alberto* (1992), que toma tinturas dramáticas n’*O Mundo dos 1001 Mistérios* (1993), entrega que se desenvolve ao redor dos perigos de desaparición do planeta Terra por causa da súa antiguidade e do seu alto nivel de contaminación. Estas entregas complementáronse coa editada en 2006, *Perguntem ao Tio Alberto*, de marcado cariz instrumental, na que se abordan cuestións científicas que son de interese entre os mozos e mozas para comprender mellor o universo que nos rodea, situándose na liña tan visitada por Carl Sagan.

No referido ás obras de autores clásicos contemporáneos, en 1990 publicouse a tradución d'*As Cores do Espaço*, de **Marion Zimmer Bradley** (Albany, Nova York, 1930-Berkeley, California, 1999), unha obra dirixida ao público adolescente na que se presenta unha historia de “intriga intergaláctica”. Localizada nun futuro indeterminado, a civilización alienígena Lhari ten o monopolio do transporte interplanetario por ser a única que domina a tecnoloxía do “warp drive”, o que lle permite cubrir distancias interplanetarias nun tempo reducido. O protagonista é Bart Steele, un mozo que se está formando na academia espacial e que agarda a chegada dunha aeronave que trae a seu pai, que viaxa desde un planeta distante. A sucesión de acontecementos inesperados provoca que Bart teña que asumir un importante labor de infiltración entre os inimigos e desentrañar segredos fundamentais para o curso da historia da raza humana. Como sinala S.C.P (2001) salientan as descrições sumamente fermosas de mundos estraños e viaxes espaciais que fomentan a imaxinación, até o punto de ansiar viaxar a Marte coma a calquera lugar da Terra.

Esta obra de Bradley traza un futuro de paz e convivencia harmónica de diferentes razas, cuxa mensaxe central se sitúa na liña da obra de Umberto Eco, *Os Três Cosmonautas*, asentada na idea de que por riba das diferenzas priman as semellanzas. Precisamente este autor publicou para o lectorado autónomo o álbum *Os Gnomos de Gnu. Uma Aventura Ecológica* (1992), de **Umberto Eco** e o pintor **Eugenio Carmi**, que deron paso do alegato antibelicista d'*Os Três Cosmonautas*, á preocupación medioambiental e defensa da natureza, como adianta explicitamente o subtítulo, cunha crítica mordaz dos abusos da civilización humana contra o medio natural no que habita. Nesta nova colaboración entre escritor e pintor colíxense moitas concomitancias coa anterior, como a confrontación de perspectivas (humanos-extraterrestres), a reflexión sobre a sociedade actual e as súas actitudes dominantes, a achega ao lectorado máis novo de problemas de plena actualidade, o emprego dunha linguaxe áxil, fresca e sinxela, ademais dunha gran carga irónica para desarmar a visión egocéntrica que o home ten de si mesmo, recreado todo en propostas ilustrativas que seguen xogando coa abstracción, as formas xeométricas e a súa combinación con elementos esporádicos de carácter figurativo nos que se observa unha forte carga simbólica, intimamente relacionada co texto, especialmente no caso da coroa, un dos escasos elementos figurativos que aparece de modo recorrente. As ilustracións ocupan as páxinas pares e nelas xógase con diferentes texturas, con elementos superpostos, con recortes e augadas, que acentúan as distorsións e contrastes, moitas veces organizados de modo que a visión

global da composición evoca a visión do planeta desde certa distancia. Salienta tamén o contraste cromático entre as gamas cálidas, que evocan o sol e a calidez da terra, e as frías, especialmente os negros intensos, que simbolizan o escuro universo, a contaminación ou os desastres ecolóxicos.

A indeterminación espacial e temporal, o emprego do arquetipo do rei (neste caso denominado “emperador”) con afán de conquistar novas terras e ampliar os seus dominios ou a presentación dun mundo habitado só por gnomos son algúns dos elementos que achegan o relato ao universo dos contos maravillosos, aínda que se combinan con outros máis propios da ficción científica, como a viaxe polo universo, a existencia de planetas de diferentes características, un astronauta que se aventura nunha viaxe sen destino ou o contacto con seres “extraterrestres”, que proxectan unha visión crítica da situación da sociedade actual, fundamentalmente desde o punto de vista medioambiental. Esta temática, como vimos observando, está moi presente nos títulos dirixidos ao lectorado infantil e xuvenil ao que se lle transmiten valores como o respecto ao medio natural, a necesidade de loitar contra a contaminación, de racionalizar o emprego dos recursos naturais e de compatibilizar o progreso coa conservación da natureza, fronte ao consumismo absurdo e as leis irracionais que dominan o mercado.

Os Gnomos de Gnu, traducida por Gisela Moniz, preséntanse a modo de fábula actual na que a carga crítica e a ollada irónica son elementos fundamentais, imprimíndolle ao texto un marcado carácter inconformista. A través dunha linguaxe desenfadada, próxima aos máis novos, constrúese unha aceda crítica aos totalitarismos, ao afán de dominio e sometemento que desde antigo amosa a raza humana, ás innovacións irracionais e superfluas, especialmente asociadas a un mercado voraz, no que todo se compra e se vende, establecendo unhas fortes dinámicas de creación de necesidades, do afán de adquirir moitas cousas, mesmo aquilo que non se precisa, así como de vender incluso o que non se pode ofrecer. Un retrato social marcado por unhas “invisíbeis” leis de mercado, impostas polos grandes oligopolios e multinacionais, as cales rexen as dinámicas de poder na sociedade, fundamentalmente a occidental, conformando ao longo do texto unha visión crítica do sistema capitalista.

A confrontación de perspectivas é un xogo de moito rendemento neste relato de Eco no que o contacto entre civilizacións se pon ao servizo dunha mirada cara a nós mesmos, unha análise da historia que se repite unha e outra vez: a da conquista dos pobos, a da dominación do máis forte ao máis feble e a da supeditación a unha “civilización” supostamente máis avanzada, que asimila e, sobre todo, se impón. Neste

caso, extrapólase este feito a outro planeta, eminentemente idealizado, que mesmo pode ser interpretado como unha idade antiga da Terra, un estadio máis “primitivo”, máis xenuíno e harmónico cá actualidade, no que a integración, convivencia e harmonía co medio, a paz, a tranquilidade e a felicidade son fundamentais. A oposición entre ambos os mundos plásmase na actitude que adoptan os seus representantes: a do astronauta da Terra, que como “conquistador” asume unha posición dominante, na que se reafirma como elemento activo: “sou eu que vos estou a descubrir, porque nós, lá na Terra, não sabíamos da vossa existência, e sendo assim tomo posse deste planeta em nome do meu Imperador, para vos trazer a civilização” [p. 13], e a dos gnomos, que se agarda que sexa pasiva, supeditada á do Explorador, pero que en realidade transcende a estreitez de miras do primeiro, ao ser conscientes de que as descubertas son mutuas, de que son encontros en dobre dirección, un coñecemento compartido no que o diálogo ofrece moitas máis posibilidades cá imposición, como lle demostran ao admitir que “nós também não sabíamos que vocês existiam. Mas não vamos discutir por uma coisa tão insignificante, para não estragarmos este dia” [p. 13].

Desde a primeira toma de contacto pónense de manifesto as posicións e perspectivas encontradas, que se irán acentuando a medida que a racionalidade, a imparcialidade e a mirada limpa, distante e inxenua dos Gnomos, o Outro, se deteña sobre esa “civilización” que tantas vantaxes di ofrecer, na que observan que o fume oculta e afoga as cidades, que os océanos están contaminados e parecen vertedoiros de lixo, na que son cada vez máis o número de vehículos que circulan polas estradas, nas que se producen embotellamentos e accidentes e nas que os seus membros, os homes e mulleres terrestres, se prexudican a si mesmos con hábitos como o de fumar, tomar drogas ou consumir alimentos contaminados, o que crea un círculo vicioso de dependencia de produtos manufacturados para curarse, mentres que o Outro reflexiona sobre a importancia de levar unha vida sá para non poñerse doente.

A distancia adoptada polo narrador, que se quere situar nunha posición imparcial, séntese máis próxima do Outro pola carga irónica que lle imprime ás actitudes e afirmacións do Explorador Galáctico que presenta a súa civilización como: “uma quantidade de coisas maravilhosas que os terrestres inventaram e que o meu Imperador está pronto a oferecer-vos inteiramente de graça” [p. 13], as cales quedan relegadas a unha serie de elementos negativos que van poñendo de relevo os observadores; por parecer un vendedor ambulante, un feirante que presenta os seus produtos a berros para atraer a atención dos potenciais compradores, como ocorre cando

convida aos gnomos: “Venham e vejam com os vossos próprios olhos!” [p. 15], e incluso pola linguaxe empregada, na que se ridiculiza a prepotencia a través de superlativos, como por exemplo en: “...como se sentía muito orgulhoso da civilização da Terra, foi buscar o seu megatelescópio megagaláctico à nave” [p. 15].

En definitiva, Umberto Eco emprega personaxes pertencentes ao mundo marabilloso como conciencia colectiva ecolóxica, a través dos que propón solucións para atallar moitos dos problemas que ameazan a vida dos homes na Terra, ofrecéndose eles mesmos como colaboradores:

somos excelentes a cuidar de prados e jardins, a plantar árbores novas e a tratar das velhas que estão quase a cair, púnhamo-nos a recolher todo aquele plástico e todas aquelas latas, e dávamos um jeito nos vossos vales. Fazíamos filtros de folhas para as vossas chaminés, explicávamos às pessoas da Terra como é bom passear sem ir sempre de carro, e assim por diante, e talvez dentro de alguns anos a vossa Terra pudesse ficar tão bonita como o planeta Gnu [p. 29].

Elabórase así unha mensaxe crítica, urxente e que convida á intervención, lastrada moitas veces pola burocracia, na que o final aberto do relato serve para convidar a soñar coa esperanza, pois apóstase abertamente por unha actitude positiva e activa, na que ante a dúbida da posíbel chegada dos gnomos se propón: “porque é que não começamos nós a fazer aquilo que teriam feito os gnomos de Gnu?” [p. 35].

No tránsito entre os últimos anos da década de noventa e os primeiros do século XXI son de salientar as primeiras traducións de obras procedentes do sistema literario galego con trazos de ficción científica que comezaron a ver a luz en lingua portuguesa, como foi o caso d’*A sombra caçadora* (1999), de **Suso de Toro**, traducida por Cristina Rodríguez e Artur Guerra; *Raparigas* (1999), traducida por J. Teixeira de Aguiar, e *O centro do labirinto* (2002), traducida por Isabel Ramalhete, ambas de **Agustín Fernández Paz**; e *Perigo vegetal* (2003), de **Ramón Caride Ogando**, traducida por Almeida, obras das que falaremos amplamente no apartado correspondente á Literatura Infantil e Xuvenil galega. Porén cabe salientar que a tradución do volume de contos de Agustín Fernández Paz *Raparigas* non recolle todos os textos reunidos na edición orixinal e altera a súa orde de aparición, ao colocar o relato que é de interese para este traballo, “Visitante das estrelas”, como o último dos cinco relatos traducidos, mentres que na edición orixinal ocupa o primeiro lugar dos sete textos que a compoñen. Tamén resulta de interese observar que a tradución contou co apoio da Consellería de Cultura e

Comunicación Social. Dirección Xeral de Promoción Cultural da Xunta de Galicia, o que pon de manifesto o interese da institución galega por favorecer o transvase e visibilidade da obra de autores consagrados a outros sistemas literarios, neste caso ao portugués.

Xa no inicio do novo século é de salientar a publicación da tradución de *Viagem a um Mundo Fantástico* (2000), de **Jostein Gaarder** (Oslo, 1952), un relato para o público adolescente, traducido por Maria Luísa Jacquinnet, no que conflúen elementos da ficción científica con outros propios das obras de viaxes e da divulgación de lugares emblemáticos.

Trátase dunha obra que tivo unha grande acollida por parte do público, como demostran as cinco edicións que se editaron noutros tantos anos, e na que se narran as aventuras de Lik e Lak, dous xémeos que chegan á Terra desde un lugar chamado Sukhavati, un mundo marabilloso, ideal e estático, no que o tempo non pasa e no que os nenos viven en plena liberdade, coa única compañía de dous adultos, Oliver e Olívia, encargados de alimentar o seu imaxinario con historias sobre un lugar chamado Terra, onde viven os humanos, enganados coa idea de que o seu mundo é real e non un conto. Un día Oliver permítelles aos xémeos cumprir o seu desexo de coñecer ese mundo do que lles ten falado tanto, un destino que para eles forma parte da fantasía e das ensoñacións e onde se van esforzar por facerlles ver a aqueles humanos cos que se atopan o erro no que viven: ser conscientes de que o seu mundo é unha invención.

Nunha esfera de cristal chegan á cidade de Bergen, en Noruega, onde contactan con dous irmáns, Anne Lise e Hans Petter, cos que comparten o segredo da súa procedencia extraterrestre e que lles axudan a tentar convencer á xente da súa confusión na percepción do mundo. A imposibilidade de facelo cos habitantes de Bergen leva os catro amigos a trasladarse na súa esfera de cristal, que en realidade é unha máquina de viaxar no tempo, até diferentes lugares e momentos da historia para coñecer aspectos da forma de vida dos habitantes da Terra. Desde o deserto do Sáhara, onde descubren que vai moito calor; pasando por Nova Iorque, onde visitan lugares emblemáticos e constatan as grandes desigualdades sociais; o reino dos Incas, no que viven felices, descoñecedores das consecuencias que para eles terá a conquista dos europeos; ou o val do Reno, un mundo primitivo no que habita o home de Neandertal; até a Roma clásica, onde visitan o Coliseum.

Todos os lugares teñen en común o rexeitamento daqueles cos que contactan, que non comprenden qué ocorre, polo que a reacción é de curiosidade pero tamén de

medo e de desconfianza, porque cando se persegue o incomprensíbel e “nos iludimos de ter explicado o inexplicábel, este escorrega-nos por entre os dedos” (p. 87). Só os incas aceptan aquilo para o que non teñen explicación como algo divino, amosando respecto e aceptación. Estes e outros aspectos sérvenlle ao narrador para desenvolver interesantes reflexións sobre a condición humana que percorren toda a obra, desde o primeiro contacto, no que se preguntan estrañados: “Por que é que vivem todos na confusão da cidade, e no bosque reina a paz e a tranquilidade” (p. 31), pasando pola súa elección duns rapaces de idade semellante para conversar, pois “É melhor comezar por falar com alguma criança. Os adultos só acreditam naquilo que sempre viram” (p. 36), e chegando á conclusión de que: “O facto é que nós, seres humanos, nos admiramos se, de repente, vemos qualquer coisa que nunca tínhamos visto. Mas ficamos igualmente boquiabertos se alguma coisa que sempre vimos, desaparece subitamente” (p. 95). Estas reflexións líganse con outras máis xerais, como a súa despreocupación sobre aspectos fundamentais, como a orixe do Mundo, que “Não é uma daquelas coisas em que se pense habitualmente” (p. 99), ou o ritmo acelerado de vida, que lle imprime unha importancia relativa ás cousas. Deste modo criticase a manipulación dos medios de comunicación e a facilidade para esquecer o ocorrido, como demostra o feito de que: “Uma notícia é, de facto, qualquer coisa de *novo*. Logo que começa a ficar velha, perde qualquer interesse e torna-se uma «velhada». É pena, realmente” (p. 98).

A irrupción destes extraterrestres serve para cuestionar a percepción actual dun mundo en constante cambio no que os máis novos poden chegar a pensar que sempre foi así ou que a súa situación é a de todos os demais, ignorando as diferenzas sociais, culturais e a posibilidade de vivir doutra maneira, máis en contacto coa natureza e en harmonía co universo.

O aspecto de Lik e Lak descríbese como unha nena e un neno de aspecto semellante aos que viven no Mundo, ela, “de longos cabelos escuros e olhos castanhos” (p. 10) e el “tem olhos azuis e cabelos um pouco mais claros”, (p. 10), cuxa característica diferenciadora é o feito de que carecen de embigo, “porque nunca foram recém-nascidos: sempre foram tal como são, desde a eternidade” (p. 10). Coma se dun Adán e dunha Eva se tratase, Lik e Lak encarnan a inocencia e a inxenuidade, como demostran ao crer cegamente nas historias que lles conta Oliver. Non obstante, despois da súa experiencia entre os humanos teñen que elixir entre “o Mundo, onde o tempo consegue transformar até as mais altas montanhas... ou Sukhavati, onde o tempo permanece imóvel”. Metaforicamente ficcionalízase o proceso de abandono da etapa

infantil, da idade da inocencia, para entrar na vida adulta, simbolizada pola condición de mortal e a necesidade de asumir que “vivir na Terra significa estarmos circundados de uma quantidade de perguntas inexplicáveis” (p. 99).

A recreación dese mundo fantástico do que proceden os protagonistas permite observar xogos de intertextualidade con obras como *Peter Pan*, especialmente pola recreación dun mundo idílico, no que os nenos só se preocupan de xogar e vivir nunha infancia eterna, aspecto que tamén establece elos cos contos de fadas, pois algúns observadores cando os ven cos seus traxes verdes pensan que “Parecem elfos de uma floresta encantada” (p. 34). Por outra parte, o narrador tamén bota man recorrentemente de materia lendaria para describir mundos fantásticos, como Sukhavati, Ananda, Pleroma e Lokeshvara, nos que deixar voar a imaxinación e a fantasía.

A temática das viaxes interplanetarias é a que se presenta no álbum *Raul Ventura Cosmonauta* (2001), de **Gérard Moncomble** (Pas-de-Calais, 1951) e **Frédéric Pillot** (1967), un volume que responde ás características dos “Artextos”, termo co que Blanca-Ana Roig Rechou e María Jesús Agra Pardiñas (2006, 2007: 439-446) se refiren ao diálogo entre a lectura visual e a lectura textual que existe forzosamente no álbum infantil ou libro ilustrado, distinto ao dos libros con ilustracións, nos que “este diálogo sólo busca efectos parciales que pueden iluminar, dar información, por ejemplo, de escenas, actitudes, caracterizaciones, síntesis del libro, o mismo servir de descanso para reanudar la lectura, actuando más como paratextos” (Roig Rechou e Agra Pardiñas, 2006; 2007: 440-441). Neste sentido retoman a definición de Teresa Duran (2005: 213), na que se refire ao carácter polifónico no que o soporte físico e a narratoloxía visual e textual concordan afinadísimo. Neste caso, o volume aparece ilustrado a toda páxina e moito colorido, mentres que o texto aparece inserido na parte inferior ou superior de cada páxina, convivindo cunhas imaxes que ofrecen unha lectura múltiple e moito máis rica cá textual, na que se apuntan cuestións básicas da historia, ben contradicándose, ben provocando desconcerto, pero sempre creando un universo ficcional moi estimulante, creativo, imaxinativo e fantástico, o cal só nas últimas páxinas desvela a súa verdadeira natureza.

Preséntase a Raul como un experto cosmonauta que coñece o sistema solar e as características de cada un dos planetas que o conforman. Dotado dunha gran resistencia física, prepárase para iniciar unha complicada misión: entregar unha mensaxe de paz a todos os habitantes dunha galaxia descoñecida, denominada “B4”. Descríbese como leva a cabo a preparación da viaxe, como ten lugar a saída do sistema solar, durante a

que se pon a proba a súa pericia, ao ter que evitar a colisión cunha nube de meteoritos e con outros foguetes, até a chegada a cada un dos planetas que visita e nos que deixa a súa mensaxe de paz, deparándolle reaccións e actitudes diversas, segundo as características dos seus habitantes que presentan visualmente aspectos sorprendentes. Mundos desconcertantes, que só nas dúas últimas páxinas se poden comprender plenamente, dado que despois da visita ao último planeta da galaxia B4 e no momento en que Raul pon rumbo á Terra o lector ten que desprezar as dúas últimas páxinas que deixan á vista os distintos andares dun edificio, no que se atopan as oito vivendas que encarnan cada un dos planetas que Raúl vén de visitar. Tamén aquí se descobre que en realidade Raúl é o fillo da señora Ventura, porteira do Bloque 4, quen lle pediu que entregase a cada un dos inquilinos unha nota na que lles lembra que “devem limpar correctamente²⁷⁸ os pés no tapete grande da entrada antes de subir as escadas ou entrar no elevador, sobretudo em días de chuva!” [p. 24]. Deste modo, na páxina final prodúcese unha “valencia anticlimática” (Carballo Calero, 1981: 711) ao mudar radicalmente a interpretación do que se vén de ler e ao adquirir o conto un sentido máis realista, encaixando visualmente cada un dos andares co “planeta” que se presentou anteriormente, facendo máis comprensíbel, próxima e divertida a realidade descrita.

A través da fantasía do protagonista, da súa imaxinación e ilusións, lévase a cabo a ficcionalización do microcosmos que configuran os residentes nunha comunidade de veciños dun edificio, equiparándoos con elementos fantásticos e unha temática moi actual, como é a da descuberta de novos planetas máis alá do sistema solar. É de salientar no volume a carga irónica e o humor das ilustracións figurativas, de marcado carácter infantil, nas que se adiantan pistas que van revelando detalles que só nas dúas últimas páxinas se comprenden plenamente, ademais de engadir moita información á que non se fai referencia no texto, como a presenza constante das mascotas de Raul: un gato e dous hámsters.

Entre os últimos títulos que teñen visto a luz traducidos á lingua portuguesa atópase *A Ilha do Tempo Perdido* (2004), de **Silvana Gandolfi** (Roma, 1940), transvasado por Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Nesta obra xógase coa existencia dun mundo paralelo ao que vai parar todo o que se perde na Terra, recurso que tamén emprega a galega Fina Casalderrey na súa obra *A noite dos coroides* (1993).

²⁷⁸ O subliñado aparece no texto.

A viaxe como proceso de aprendizaxe créase a través das vivencias de Giulia e Arianna que durante unha excursión cos seus compañeiros de clase a unha antiga mina se perden do grupo e acaban por chegar á Illa do Tempo Perdido, onde atopan persoas, nenos libres e adultos salvaxes; obxectos, lentes de sol, sombreiros e xoias; e animais, pero tamén a memoria dos que perderon a cabeza, as emocións das persoas e o tempo que gastan na Terra, lugar que, debido ao estrés e o aburrimiento, se converte nun fumo fétido e perigoso que está transformando os habitantes do lugar en caníbales.

É por iso que a viaxe de regreso das adolescentes Giulia e Arianna leva implícita a misión de ensinarlles ás persoas unha nova sensibilidade, a de ter a capacidade de apreciar a natureza e as cousas insignificantes que a vida nos proporciona, recuperar o tempo para nós mesmos, a felicidade de non facer nada e gozar do momento. É por iso que a obra, cun estilo moi coidado e sublime, se converte nun himno á vida, unha historia chea de imaxinación e de reflexións sobre a vida e o sentido de vivir coa que se estimula o gusto pola lectura.

Mediada a década viron a luz dúas entregas de **Douglas Adams** (Cambridge, 1952-Santa Bárbara, 2001), *O Restaurante no Fim do Universo* (2004) e *À Boleia pela Galáxia* (2005). Estes títulos, que foran publicados para o público xeral en 1985 pola Distri e que agora viron a luz nunha colección sen marcas de idade, pensada para o público mozo, forman parte dunha serie que Douglas Adams creou para un programa da radio británica BBC Radio 4 en 1978 e que adaptou despois a outros formatos. No primeiro deles nárrese a historia de Arthur Dent, un inglés que descobre que o seu mellor amigo é extraterrestre e que a Terra está a piques de ser destruída polos Vogons, unha raza alienígena burocratizada e mal vista en toda a Galaxia, pois desexan facer unha autoestrada hiperespacial intergaláctica. Arthur e o seu amigo foxen antes da demolición do planeta nunha das naves Vogons como polisón, pero cando son descubertos expúlsanos e quedan á deriva no espazo, até que son rescatados pola nave Coração de Ouro do presidente da Galaxia. A partir de aquí comeza a viaxe polo Universo na busca da Pergunta Fundamental da Vida, do Universo e todo o demais. No segundo volume, despois da destrución da Terra, Arthur establece amizade coa tripulación da nave que o recolle e continúa cos seus membros para atopar o home que rexe o universo.

Finalmente, no ano 2009 viu a luz en lingua portuguesa o primeiro libro da triloxía *Os Jogos da Fome. Livro 1*, da americana **Suzanne Collins** (Estados Unidos, 1964), unha obra que entrou no sistema literario portugués amparada por un forte

aparello de mercadotecnia e dunha crítica e recepción sen precedentes, ao ser recoñecida como un dos mellores libros xuvenís de 2008, con tradución a trinta e dúas linguas e o anuncio de que se está a realizar un filme que se estreará neste ano 2011, ademais de ocupar durante semanas os primeiros postos nas listaxes dos libros máis lidos do *New York Times*, da *Publishers Weekly* e do *USA Today*.

A novela, traducida por Jaime Araújo, desenvólvese nun futuro pos-apocalíptico no que América do Norte Panem rexorde das súas cinzas como réxime totalitario, o cal ten como centro a megalópole Capitol desde a que goberna ferreamente os doce distritos que controla. Todos estes distritos están obrigados a enviar anualmente a dous adolescentes para participar nos “Jogos da Fome”, un espectáculo sanguento de combates mortais onde o lema é “matar ou morrer”. A protagonista é Katniss Everdeen, unha adolescente de dezaseis anos que substitúe á súa irmá máis nova nos xogos.

A novela presenta personaxes ben construídas e unha gran dose de medo e violencia, aínda que a autora prima a importancia das relacións emocionais entre as personaxes, o que establece lazos emotivos entre o lector e a historia. Tamén se recrea un mundo dominado pola tecnoloxía, no que existen grandes contrastes entre a riqueza extrema dos que están en Capitolio e a pobreza absoluta dos relegados ao Distrito 12. Un contraste no que xorde o luxo e delirio dos primeiros fronte á necesidade de sobrevivencia dos participantes nos xogos que representan os verdadeiros sentimentos de amizade e de compañeirismo contra a manipulación necesaria para persuadir ao público que asiste ao espectáculo. Unha orde baseada en sociedades polarizadas e concepcións maniqueístas, nas que prima a violencia.

En xeral, ao longo deste período obsérvase unha paulatina introdución da Literatura Infantil e Xuvenil nos estudos de carácter universitario, nos que se crearon materias e liñas de investigación cada vez máis diversas; e seguiron vendo a luz novos traballos de carácter historiográfico e sistematizador, cos que se ofreceron novas ferramentas de análise, nas que a ficción científica comezou a ter unha tímida presenza. É de salientar tamén a celebración de numerosos eventos que favoreceron o contacto e debate entre especialistas, instaurando liñas colaborativas de traballo e iniciativas pioneiras como a organización ao redor de asociacións, desde as que se propiciaron novos debates e encontros, que teñen a súa visibilidade en publicacións de carácter monográfico pero tamén de revistas, primeiro de carácter xeral e, nos últimos anos, a

través de publicacións especializadas, como é o caso emblemático de *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infancia e a Juventude*.

No que se refire á produción infantil e xuvenil non se percibe interese nos creadores por desenvolver novas correntes temáticas e formais da ficción científica, como demostran os escasos títulos de calidade que viron a luz durante este tempo. Do mesmo modo, tamén se observa que na maior parte dos casos os creadores seguiron recreando universos ficcionais especulativos nos que deseñaron asombrosos mundos futuros e avances tecnolóxicos, combinados con elementos do marabilloso e do mítico, os cales aparecen introducidos na maior parte dos casos a través do plano do onírico.

A falta de produción inédita levou a que moitas editoras recorresen a reedicións, unhas revisadas e outras reimpresas, como fomos sinalando en cada caso, de obras que foran publicadas durante a década dos setenta e oitenta, aspecto que foi en detrimento de nova produción pero que permitiu que o lectorado infantil e xuvenil seguise accedendo a un tipo de literatura que sempre foi moi ben acollida, aínda que escasamente cultivada e en moitos casos carente de calidade literaria.

De centrarse nas correntes temáticas que tiveron máis rendemento neste período, salienta a do contacto con “civilizacións extraterrestres” nas que representantes alieníxenas coñecen a protagonistas adolescentes e ofrecen a súa visión distanciada da sociedade coa que contactan. En xeral, son encontros amigábeis e moi fructíferos que teñen lugar na Terra e a partir dos que se ofrece unha visión crítica da sociedade, na que se denuncian aspectos moi diversos como, por exemplo, a contaminación, a sobreexplotación dos recursos, a marxinalidade, a desigualdade social, os enfrontamentos bélicos, etc. O diálogo entre terrícola e visitante ponse ao servizo da revelación da alteridade, na que o Outro observa, analiza, compara e finalmente valora, proxectando a súa experiencia en beneficio dos protagonistas infantís, aos que converte en depositarios dunha mensaxe de advertencia pero tamén da esperanza necesaria para afrontar o futuro, no que estes mozos e mozas serán os axentes activos dos cambios necesarios para resolver os problemas máis graves.

Tamén se publicaron algunhas obras que se sitúan na liña da “exploración do universo”, nas que se seguen recreando as aventuras que homes e mulleres viven nas viaxes polo cosmos na busca da última fronteira. Descríbense planetas distantes, os pormenores das viaxes e os problemas derivados dos avances científicos e técnicos, así como moitas situacións de perigo e risco, ligadas nalgúns casos á inminencia dunha catástrofe natural. Habitualmente os protagonistas son adultos que viaxan en misións

complexas, nas que se tentan descubrir novos emprazamentos cos que garantir a supervivencia da civilización humana, ameazada pola falta de recursos básicos, como a auga. Aparecen planetas distantes, universos rexidos por outras dinámicas e nos que se introducen elementos do marabilloso que conviven con avances técnicos e científicos, desvirtuando en parte o universo recreado. Outras veces as viaxes serven como forma de poñer en contacto os máis pequenos con aspectos básicos do universo, como a existencia de planetas, satélites e outros corpos estelares, amosando un claro afán divulgativo.

Na que denominamos “creación de seres” aparece fundamentalmente a figura do robot, convertido en auténtico humanoide, capaz de levar a cabo calquera cometido, aínda que limitado pola súa natureza mecánica fronte á que se sobredimensiona a natureza imprevisíbel e cambiante dos protagonistas humanos, seres inadaptados, rebeldes e insatisfeitos, que buscan no Outro, o duplo, cubrir aquelas carencias e limitacións percibidas pola sociedade. En todos os casos, os seres robotizados preséntanse como amigos de plena confianza para os máis novos, instrumentos ao seu servizo e caprichos, e case nunca como unha ameaza.

Obsérvase que en todos os casos son as problemáticas propias da infancia e da xuventude as que marcan as liñas da trama, con protagonistas moi próximos ao lectorado agardado, as súas inquietudes, desexos, medos e inseguridades propias de cada unha das etapas da vida.

Canto ás traducións, obsérvase que seguen editándose series de marcado carácter divulgativo e precedidas en moitos casos do éxito das versións cinematográficas ou da mercadotecnia máis voraz, na maior parte dos casos de orixe anglosaxoa. Seguen trasladándose obras de diferentes sistemas literarios, como por exemplo o italiano e o sueco, asentadas no prestixio dos seus autores, aínda que a característica xeral é a escaseza de traducións de ficción científica e a falta dunha planificación da tradución.

III.2.4. Conclusións

A **producción** de ficción científica portuguesa dirixida á infancia e mocidade tivo as súas primeiras mostras durante os anos sesenta e setenta, nos que se publicaron cinco títulos temperáns que aproveitaron unha das temáticas máis recorrentes desta modalidade xenérica, a das viaxes espaciais, de plena actualidade nese momento polos avances da industria espacial. Esta temática foi empregada para tratar problemas que atinguen ao mundo da infancia, a propia sociedade portuguesa e para crear un mundo ficcional con marcado carácter lúdico. En xeral estas propostas iniciais son relatos de aventuras de marcado carácter alegórico que avanza unha nova concepción da infancia e das súas necesidades específicas, en especial na creación dun universo ficcional no que poder deixar voar a súa imaxinación. Outra das características é que son textos que presentan unha forte ligazón coa literatura de transmisión oral, tanto polo estilo, coma polos protagonistas elixidos.

Na década seguinte, a dos anos oitenta, a ficción científica experimentou un importante avance, ao se publicaren catorce volumes, dos cales sete son contos para o lectorado infantil, tres son novelas para o público xuvenil e os outros catro son libros de diferente fasquía (colectáneas, antoloxías ou libros de relatos) nos que se inclúen trece contos. Boa parte destes títulos foron recoñecidos con algún galardón, poñendo de relevo a súa calidade literaria e ilustrativa.

Obsérvase que entre as obras publicadas na primeira metade da década predominan os textos de carácter máis eminentemente infantil, mentres que a medida que se avanza cara ao final dos anos oitenta van xurdindo novelas pensadas para o público xuvenil, con tramas máis complexas e elaboradas e unha maior presenza de trazos do científico e tecnolóxico. Este aspecto pon de relevo unha maior consolidación da Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa, que vai abrindo novas vías nas que se integran obras pensadas para un lectorado máis esixente e tamén moi ligadas ás etapas obrigatorias de escolarización.

Os protagonistas son maioritariamente rapaces adolescentes (Félix, Job, Rui, Roberto, Alfredo, Quim, Marco, Jorge e Edgar), que viven apaixonantes aventuras nas que descubren novos mundos e distintas civilizacións, establecen diálogos e enfróntanse a problemas actuais, encontros dos que saen moi enriquecidos, con

vivencias construtivas, normalmente viaxes físicas e emocionais, que os converten en persoas diferentes, máis críticas, observadoras e activas. Só nun caso a protagonista absoluta é unha adolescente, Ana Clara, que anuncia no final da década un cambio de tendencia no rol dos personaxes, pois nas demais obras publicadas durante esta década só dúas rapazas, Joana e María, participan en parte da peripecia, aínda que como meras acompañantes dos protagonistas masculinos.

O carácter prospectivo das obras presenta futuros distópicos ou ucrónicos nos que se cuestiona a situación do home, tanto polas ameazas dun mundo mecanizado coma pola insostibilidade da agresión ao medio natural ou a destrución provocada pola guerra. Ameazas que se materializan nos mundos recreados nos que os sobreviventes transmiten as súas experiencias de loita por comezar de novo, servindo de advertencia para o lectorado máis novo, que é elixido como depositario da mensaxe de esperanza nun futuro mellor.

Inocencia, sensibilidade e unha rica imaxinación son algunhas das características coas que aparecen descritos estes protagonistas, abertos á fantasía e ao descoñecido, polo tanto máis dados ao acollemento cós adultos, que aparecen como desconfiados, reticentes, incrédulos, pero tamén como ambiciosos, egoístas, individualistas e, por veces, crueis.

Durante a década dos anos noventa e primeiros do século XXI a produción de ficción científica experimentou un importante descenso na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa, na que viu reducido o número de títulos editados, once, dos cales algúns presentan unha calidade literaria moi cuestionábel e distáncianse dunha produción que durante a década anterior conseguira acadar un importante nivel, como demostra tamén a práctica ausencia de premios literarios que recoñezan esta nova produción. A única excepción é a representada por aqueles creadores consagrados que continuaron publicando novas obras, nas que desenvolveron liñas tratadas con anterioridade en títulos apoiados nunha calidade literaria incuestionábel. Nos demais casos seguíronse vías abertas na década anterior, sen innovacións significativas, agás o feito de que a contaminación con elementos do mítico e o marabilloso sitúa algunhas das propostas fóra das coordenadas da ficción científica e máis na liña de sagas e ciclos épicos, moitos deles fortemente influenciados polos produtos audiovisuais fundamentalmente do ámbito anglosaxón.

Entre os protagonistas elixidos predomina a presenza de adolescentes que viven intensas aventuras, enfróntanse aos medos e inseguridades propios dos cambios de etapa

vital e buscan o seu lugar no mundo, aínda que agora tamén xorden algunhas novelas xuvenís nas que o protagonismo é de adultos e onde se observa a preocupación por presentar sociedades avanzadas nas que prima o equilibrio nos roles de xénero. Teñen cabida tamén as novas tecnoloxías e a súa influencia na vida dos personaxes, que as integran e as aproveitan en beneficio propio e dos que os rodean.

En practicamente todos os casos faise patente a perspectiva crítica, unhas veces máis velada e outras máis explícita, dos máis diversos aspectos da sociedade actual que, contraposta con outras civilizacións ou planetas, cuestiona e ironiza sobre a clase política, a sociedade da información e o poder dos medios de comunicación e das grandes multinacionais, así como outros problemas ao redor da especulación, do control ideolóxico, das inxustizas sociais, da pobreza, da soidade e da invisibilidade dalgúns seres marxinais. Propíciase entre o lectorado novo a reflexión sobre a necesidade dunha postura activa en defensa da natureza, do respecto ao medio, aos animais e aos recursos que ofrece a natureza, buscando un mundo sostíbel e equilibrado, no que sexa posíbel a convivencia harmónica.

Os trazos de ficción científica ou a introdución a un universo fantástico prodúcese en moitos casos a través do mundo onírico, que funciona como escenario propicio para dar renda solta á imaxinación e á aparición do insólito, aínda que tamén a través da lectura como paso a mundos insólitos e descoñecidos, nos que todo é posíbel. Os creadores elixen ambientacións predominantemente urbanas, asociadas á cidade de Lisboa, centro vertebrador da identidade, que dan paso, nos últimos títulos a indeterminacións e espazos máis abertos e naturais.

O lectorado agardado atopa nesta produción un rico mundo referencial no que conviven trazos do fantástico con outros do marabilloso, con abondosos xogos de intertextualidade, tanto explícitos, coma máis disfrazados o que favorece diferentes niveis de lectura e a recreación de mitos e símbolos que lle achegan ao lector a historia e o preparan para o futuro.

Entre os creadores destacan polo número de títulos editados Luísa Ducla Soares e Carlos Correia, aos que hai que engadir outros autores que se aproximaron de forma máis esporádica a esta modalidade literaria, caso de Papiniano Carlos, Arsénio Mota, Manuel João Gomes, Maria Luísa Queirós, Leonel Neves, Natália Bebianno, Miguel Sousa Tavares, Margarida Fonseca Santos e Duarte M. Correia, entre outros.

No que se refire ás **traducións**, iniciáronse nos anos setenta cunha antoloxía de carácter divulgativo e foron ampliándose coa publicación de autores clásicos como H.

G. Wells ou Jack London en edicións xuvenís durante a década dos oitenta, momento no que tamén se traduciron obras de media ducia de autores desde linguas tan diversas como a alemá, a francesa, a lituana e a italiana. Son propostas de carácter moi diverso, o que pon de relevo a falta dunha planificación, que continuou tamén nos anos noventa, nos que se publicaron títulos de sete autores.

En xeral, os títulos traducidos representan produtos de carácter moi heteroxéneo, dado que entre eles conviven as novelas de fronteira, aquelas pensadas para un público sen marca de idade, nas que, por decisión editorial, se inclúen obras dirixidas á mocidade aínda que non exclusivamente, pois presentan uns “paratextos que miran especialmente a eses receptores, difuminando a fronteira entre a Literatura Infantil e Xuvenil e a institucionalizada ou de adultos” (Roig Rechou, 2005a: 166) e que nestes casos acollen a produción dos clásicos para achegala á xuventude. A isto hai que engadir as series do ámbito angloxermano, moi mediatizadas polo mercado e as novas tecnoloxías e os contos para un lectorado autónomo e algún álbum infantil de marcado carácter didáctico e divulgativo.

No tipo de **receptores** aos que van destinadas estas obras salienta o número de títulos pensados para un lectorado avezado, con maior competencia á hora de enfrontarse á lectura, o que permite desenvolver tramas máis complexas e nas que os creadores se fan eco das problemáticas máis próximas á etapa da adolescencia ou do paso desta á mocidade, ao abordar conflitos e problemas moi comúns nestas convulsas etapas vitais. Aínda que en menor medida, tamén se publicaron obras destinadas ao público infantil nas que se ofrecen datos de carácter máis básico, se recrea o mundo que os rodea e se favorece a súa familiarización con aspectos básicos do universo, que se poñen ao servizo da aprendizaxe desde o ludismo.

No que se refire á recepción crítica obsérvase que en xeral estas obras foron aínda moi pouco atendidas polos estudiosos que se interesaron pola Literatura Infantil e Xuvenil, de aí que sexan escasas as análises e as referencias que polo de agora se teñen feito en historias da literatura, en monografías, revistas e calquera tipo de publicacións especializadas, de por si moi escasas.

Canto á **institución** obsérvase a importancia da inclusión dalgunhas destas obras en planos de lectura e a súa circulación na escola, o que garante un consumo maior que nos casos nos que non entraron nestes circuítos, implicando en moitos casos que esta produción tivese menor repercusión e mesmo acabase relegada ao esquecemento por falta de reedicións e actualizacións.

É de salientar tamén a importancia que tiveron os premios literarios, que co seu prestixio repercutiron na recepción destas obras. Observamos que en moitos casos foron galardoadas con premios moi prestixiosos, principalmente na década dos anos oitenta, momento no que se estaba consolidando a Literatura Infantil e Xuvenil e no que xurdiron novas tendencias e correntes temáticas e formais que até entón non tiñan presenza neste sistema literario ou eran só froito do oportunismo.

Do mesmo xeito, resulta moi significativa a publicación de antoloxías de relatos de ficción científica que, dirixíndose na maior parte dos casos ao público adulto, tamén se publicaron para o infantil e xuvenil, contribuíndo coas súas mostras representativas de ficción científica a un canon potencial que o lectorado atento puido coñecer, mentres que os mediadores se puideron apoiar nestas obras para levar a cabo a súa selección e asentar a instrución e a educación literaria sobre ferramentas fiábeis. Tamén é de salientar o papel de promoción e divulgación de asociacións e colectivos que contribuíron á visibilidade da Literatura Infantil e Xuvenil, aínda que é de agardar unha maior atención á crítica e investigación desta literatura e da ficción científica en particular.

Por último, no **mercado** observamos que, dependendo da colección e da editorial nas que se publican as obras, estas contan con tiraxes máis ou menos numerosas, reflectindo a súa dependencia de diferentes factores, desde a consolidación da traxectoria do autor, pasando polo prestixio da editora e a súa recomendación escolar ou non, até o recoñecemento dalgún premio ou o éxito de vendas.

IV. A FICCIÓN CIENTÍFICA NO POLISISTEMA LITERARIO GALEGO

As circunstancias derivadas da situación de colonización que a cultura galega padeceu desde o século XV, marxinada por un deliberado ostracismo por parte das políticas institucionais, levouna a que a súa cultura funcionase como un sistema periférico con relación ao sistema central, o español, amparado por toda a maquinaria que conleva a existencia dun estado. Como sinalou Anxo Tarrío Varela (2004: 446), o sistema literario galego comezou o seu proceso de formación ao redor de 1845, de modo simbólico co manifesto “Nuestra bandera literaria”, publicado no xornal de Santiago de Compostela *El Porvenir*. Un proceso de formación que se iniciou “descoñecendo, ou coñecendo moi vagamente o seu estadio medieval (é dicir, cando se podía medir en pé de igualdade co resto das literaturas europeas mediante a lingua propia do país)” e nunha emerxencia na que predominou unha “gran precariedade de medios no seo dunha sociedade, xa analfabeta en galego, xa alfabetada só en castelán pero belixerante á contra e cando menos indiferente, e desde logo tamén entre combinacións das tres posibilidades” (Tarrío Varela, 2004: 447). Por outra parte, aínda que é unha cita moi longa, parécenos moi significativo o que segue sinalando o profesor Tarrío Varela, que insiste en que

o proceso da súa xénese tivo que desenvolverse en continuo confronto estratéxico e repertorial coa denominada por antonomasia ‘literatura española’ [...] polo que [...] para sobrevivir e facerse un sitio no concerto literario peninsular os axentes literarios que propugnaron e avogaron por unha literatura en lingua galega tiveron que opoñerse decote á hexemonía, moitas veces excluínle, minorizadora e prepotente da literatura concibida dende mentalidades centralistas e uniformadoras, que se poden situar simbólica e xeoliterariamente en Madrid pero que, de certo, tamén foron e son moi activas dende sempre en calquera lugar, rexión, provincia ou cidade de España, e mesmo me atrevo a dicir que da península enteira e das illas máis ou menos adxacentes máis ou menos afastadas.

Polos mesmos motivos, é doado comprender que a intelectualidade galeguista sentise de sempre unha inclinación simpática cara ás literaturas peninsulares de expresión non castelá, incluída moi especialmente a portuguesa, coa que foi consciente de compartir unha lingua afín (Tarrío Varela, 2004: 448).

Isto provocou tensións co sistema español que considerou sempre a literatura galega como algo periférico e subsidiario, onde grupos interesados na subordinación deste sistema que loitaba por emanciparse tentaron “regionalizar (subsistematizar) os seus instrumentos de soberanía” (Torres Feijoo, 2001: 975), á vez que impediron a concorrência doutros produtores e produtos, doutras opcións que puidesen ameazar a súa posición²⁷⁹, aspecto ao que non queda allea tampouco a produción de ficción científica. É por iso que ao longo do século XIX se deron lentos e desorganizados pasos cara a unha reinvencción de Galicia que, segundo Even-Zohar (1999a: 94),

Constituyeron su única oportunidad de establecerse como entidad con un repertorio propio que no se limitase a las opciones disponibles y permisibles procedentes del centro. Después de todo, ésta es una muestra sintética de las relaciones entre centro y periferia: a la periferia se le permite únicamente desarrollar lo que procede del centro, mientras que este es libre de crear nuevas opciones constantemente.

As limitacións derivadas destas relacións e a falta dunha vida normalizada da cultura galega provocaron que as necesidades discursivas do galeguismo nacionalista daquel momento tentara elaborar unha etnoestética desde a que salientar os trazos diferenciais da arte, da cultura e do ser antropolóxico galegos (Tarrío, 2008a: 175), polo que as propostas máis “provocadoras”, marxinais ou “exóticas” quedaron relegadas ante outras encamiñadas a convencer unha sociedade aínda moi atrasada, e informada unicamente pola acción moralizadora da igrexa católica. A todo isto engádese o feito de que durante os séculos XIX e XX non houbese en Galicia un centro de produción cultural forte, no sentido de espazos amplos e pouco definidos, como vilas e cidades, nas que se levase a cabo unha produción cultural moito máis rendíbel economicamente, estábel, dinámica e vangardista (Tarrío, 2008a: 174; 2008b: 249). As consecuencias desta debilidade foron, entre outras, a falta de estabilidade das iniciativas fundamentalmente editoriais emprendidas durante a chamada polo profesor Tarrío en varios dos seus traballos “Época Nós” (1916-1936), así como a carencia da audacia suficiente dos produtos resultantes para asumir propostas como o tratamento dos avances científicos e técnicos que levaron a cabo as primeiras novelas científicas e que despois derivaron na ficción científica, dado que todas as propostas se mantiveron nos

²⁷⁹ Como sería o caso de que en Galicia o libro portugués tivese un mercado e unha circulación semellante á do español, o que podería facer que algúns escritores perdesen o favor do público e/ou determinadas institucións ante a consideración da calidade e fácil integración cultural dalgúns dos novos produtos (Torres Feijoo, 2001: 976).

lindeiros aceptábeis para a moral católica e a práctica ausencia da ciencia e de innovacións científicas na sociedade galega convertérona nunha temática pouco tratada.

Canto á Literatura Infantil e Xuvenil en lingua galega non se puido desenvolver con normalidade dado que, como xa temos sinalado, non se considerou a infancia, adolescencia e mocidade como destinatario con necesidades particulares até moi recentemente e ademais, unha vez que se comezou a desenvolver nos sistemas normalizados, no galego non puido facelo pola situación de marxinalidade e a ausencia da lingua na vida cultural e educativa, na que foi suplantada pola lingua oficial, o castelán.

Por todo isto, se unha das críticas máis frecuentes no sistema literario portugués é a falta de estudos e de recoñecemento da produción narrativa de ficción científica, no caso galego esta problemática acentúase se cabe aínda máis, posto que, polo de agora, non temos atopado ningún estudo específico sobre ela. As escasas referencias a esta modalidade xenérica aparecen ligadas á chamada “novela de xénero”, especialmente a policial²⁸⁰, que atraeu maior atención da crítica (González Gómez, 1989; Romero Triñanes, 2000) a raíz da concesión do Premio Xerais de Novela a *Crime en Compostela* (1984), de Carlos G. Reigosa, que supuxo o recoñecemento dunha corrente formal e temática até entón sen presenza na literatura galega. Este feito, así como os primeiros produtos da ficción científica, hai que enmarcalos nun momento histórico no que dentro do sistema literario actuaron unha serie de axentes que incidiron na necesidade dunha novela popular galega, tamén chamada “de quiosco”²⁸¹, é dicir, produtos asentados en determinadas formulacións estruturais e temáticas de amplo calado entre o público lector, que provocaron controversias durante a década dos anos oitenta no sistema literario galego, como veremos máis adiante.

²⁸⁰ Como “Relato policial”, en *A Nosa Terra*, “*Cadernos de Pensamento e Cultura*”, n.º 3, maio 1989, 32 pp., co que se conmemorou o Día das Letras Galegas de 1989 e no que, ademais de relatos de dez escritores galegos, tamén se ofrece un estudo da situación desta literatura de xénero en Galicia.

²⁸¹ Para Silvia Gaspar (2002: 177) é un termo que resulta inapropiado porque implica unha valoración cualitativa deficitaria, do mesmo xeito que a chamada “literatura de consumo”, xa que logo, inclínase polo emprego de “novela popular” para se referir a este tipo de literatura.

IV.1. A FICCIÓN CIENTÍFICA NA LITERATURA INSTITUCIONALIZADA

IV.1.1. Os inicios

Entre os precedentes máis remotos de produtos que conteñen trazos propios da ficción científica no sistema literario galego aparecen dous títulos: *Campaña da Caprecórneca. Novela hestórica, fantástica e poética* (1898), de **Luís Otero Pimentel** (Vila de Cruces, Pontevedra, 1834-Cádiz, 1920) e *¡A besta!* (1899-1900), de **Xan de Masma** (pseudónimo de Patricio Delgado Luaces, Mondoñedo, Lugo, 1850-La Habana, Cuba, 1900). Son dúas novelas que presentan como trazos comúns a convivencia de elementos da tradición con outros inéditos pola súa distancia da realidade social e histórica. A crítica ten salientado da primeira obra o “uso dunha moi ben dotada imaxinación” asentada no onírico para guiar o lector polos espazos siderais e dar a coñecer os seus variopintos moradores. Este trazo representa para Modesto Hermida (1994: 18) “a valentía rompedora, a nova concepción para unha narrativa que se estaba a reproducir, mimeticamente, a si mesma”, mentres que segundo Manuel Forcadela (1997: 19) é unha curiosa narración, considerada a primeira novela fantástica galega e que “mestura elementos propiamente fantásticos con outros de carácter marabilloso ou próximos ao que hoxe entendemos como ciencia-ficción”. Unha utopía na que o autor critica aspectos como as diferenzas sociais, a discriminación de sexos, a desorganización das plataformas políticas, así como valores que degradaron a sociedade, entre eles a falta de credibilidade da palabra dos homes.

Enmarcadas nun momento de cambio de século, nun tempo radicalmente terminal, de crise, de mutacións socioculturais e políticas, de inseguridades e de novas expectativas, son as primeiras novelas longas do Rexurdimento, as únicas até aquel momento (Hermida, 1994: 14), publicadas ambas as dúas na diáspora galega, concretamente nun dos núcleos máis activos, La Habana. Trátase de dúas propostas pioneiras que se sitúan no marco temporal no que viron a luz produtos semellantes en sistemas centrais (por exemplo o portugués, como vimos), coincidindo coa elaboración dun discurso identitario galeguista, que tivo a súa máxima expresión durante a, xa

citada, “Época Nós” (1916-1936), seguindo a denominación do profesor Anxo Tarrío Varela, momento no que os intelectuais involucrados levaron as reivindicacións lingüísticas a todas as:

disciplinas, ciencias ou manifestacións creativas implicadas na elaboración dun discurso que debía cohesionar o país sobre a base dunha teoría nacionalista que transcendese o mero formalismo técnico e na que se recoñecese a sociedade galega no referente aos seus sinais de identidade racial (pretendidamente celta), territorial, lingüística, estética, cultural, etc., e mediante a explicitación das súas diferenzas respecto das demais nacións e rexións de España (Tarrío Varela, 2008a: 185).

Deste modo, o ideario nacionalista supuxo unha planificación cultural malia a debilidade institucional, compensada polo voluntarismo dos axentes culturais e políticos implicados, que puxeron en marcha empresas culturais de marcado cariz identitario, nunha cultura emerxente lastrada por moitos séculos de postración, atraso, resignación e falta de autoestima (Tarrío Varela, 2008a: 184). Todos estes factores derivaron nunha produción dirixida a alcanzar uns obxectivos marcadamente identitarios e próximos á realidade galega, como foi o caso emblemático da colección “Lar”, que buscou implantar un “hábito lector na sociedade galega ó traveso de noveliñas de pouca extensión e doada lectura” (Roig Rechou, 1983: 28), á vez que crear un lectorado que, coa súa demanda, fixese posible “a configuración dun xénero do que tradicionalmente carecía a nosa literatura. En resumo, trataron de conquistar un lectorado e de inaugurar con bases sólidas a inexistente novela galega” (Roig Rechou, 1983: 28), mentres expresións literarias máis arriscadas como a ficción científica quedaron relegadas á práctica inexistencia.

Por outra parte, desde os anos cincuenta, momento no que se iniciou a recuperación cultural en Galicia, despois da guerra civil e da posguerra, a crítica ten marcado como unha das tendencias dominantes a introspección xeracional e a reflexión sobre o propio ser, polo que a disposición xeral era practicar o realismo social e, sobre todo, o desenvolvemento dun ciclo narrativo que analizase o pasado e a súa proxección no presente a través das memorias de infancia. Un macrotema que Xoán González-Millán (1996: 55) identifica xunto co da memoria, a identidade colectiva, a (auto)biografía, a experiencia urbana, a tensión entre mundo urbano e rural e entre realidade e fantasía, a guerra civil, o paraíso perdido, a visión apocalíptica, o vello mito da Terra-Nai, a emigración e a autoconciencia da escrita literaria, todos eles

característicos do *corpus* narrativo da primeira década do posfranquismo. Pola súa parte, Tarrío Varela (1987: 102) considera que este subxectivismo representa un dos elementos detectábeis nos primeiros momentos de formación dun patrimonio creativo, especialmente nas culturas emerxentes, como é o caso da galega, que retoma un proceso de descolonización fanado pola ditadura franquista. Un intento de reafirmación do propio, unha busca da identidade que para Silvia Gaspar (2002a: 156) se deu nas producións galegas dos anos setenta, que parecían continuar a traxectoria iniciada por *Memorias dun neno labrego* (1961), de Xosé Neira Vilas, un ciclo narrativo²⁸² que a partir de 1975 se popularizou e no que un foco de conciencia adulto evoca as lembranzas desde a infancia até a maduración, integrándose na chamada novela de iniciación. Para Silvia Gaspar no caso galego esta forma narrativa, presente en todo o panorama europeo da posguerra, adquiriu un valor máis fondo porque a través dela se quixo recuperar o paraíso perdido da infancia sometido á destrución e unha nenez desenvolvida nun medio adverso e lastrada por experiencias vitais deformadoras. De tal xeito que “o ciclo das memorias infantís significaba, pois, a recuperación da palabra silenciada e, a partir dela, a construción do propio ser” (Gaspar, 2002a: 156), unha preocupación pola busca das esencias que concedeu máis atención (isto é, canonizou) os modelos literarios que se cinguían a situacións que imitaban a realidade e a tradición, ou ben ao momento social, marxinalizando aqueloutros que se distanciaban dese “eixe da identidade”, como pode ser o caso da ficción científica. Neste mesmo senso, González-Millán (1994: 190) apunta que a incorporación de novas modalidades narrativas no momento no que o sistema literario está iniciando un despegue gradual, fenómeno no que interveñen factores socioeconómicos, culturais e estritamente literarios, presenta unha conflitividade especial nas literaturas marxinais, debido a que os escritores, conscientes das limitadas tiraxes das súas obras, se ven máis predispostos cara á “alta” literatura, é dicir, aquela que promete unha canonización simbólica, fronte ás propostas máis marxinais, que fican esquecidas.

Todo isto explica que non se publicase ningunha obra con trazos propios da ficción científica durante este proceso, senón que teñamos que agardar a un estadio avanzado da recuperación cultural para atopar títulos que se aproximen a esta modalidade xenérica e que vexan a luz de forma máis ou menos continuada. Ben é certo

²⁸² Conformado ademais de pola novela citada por *Cartas a Lelo* (1971) e *Aqueles anos do Moncho* (1977). As tres obras editáronse nun volume conxunto en 1978 *O ciclo do neno (Memorias dun neno labrego, Cartas a Lelo, Aqueles anos do Moncho)*, o que contribuíu á súa recepción como ciclo.

que isto non impediu que xurdisen de modo esporádico propostas con trazos que se aproximan á ficción científica, como foi o caso dalgúns textos incluídos na colectánea de contos de **Rafael Dieste** (Rianxo, 1899-Santiago de Compostela, 1981) *Dos arquivos do trasno*. Esta obra foi publicada orixinalmente en 1926, reeditada en 1962 e cunha redacción definitiva en 1973. Das tres edicións é de interese para este traballo a de 1962, na que se incorporaron aos oito relatos da primeira edición doce máis, entre os que figura o titulado “Once mil novecentos vinte e seis”.

Como sinala Arturo Casas (1994: 117-119) no momento no que Dieste escribe esta obra a tradición contística culta non era abundante na literatura galega, o que situou o autor na tradición da narrativa universal e foi un dos creadores que “mellor souberon atinar no cerne máis definidor do ser antropolóxico galego” (Tarrío, 1987: 87). Esta universalidade²⁸³ está remarcada polo feito de que as súas notas preliminares sobre a concepción do conto o achegan sorprendentemente ás propostas de Edgar Allan Poe, tanto no referido á unidade emotiva coma á procura dun efecto único ao que se teñen que orientar todos os eventos que se manexen e á importancia do remate como estouro abraiante e explicativo de todo canto o precede. Non obstante, unha boa parte da crítica que se achegou á obra de Rafael Dieste non se atreveu a asegurar que o autor galego tivera coñecemento das propostas do bostoniano (Irizarry, 1980; Tarrío Varela, 1987, 1994; Casas, 1994); mentres outros van máis alá e sinalan que malia non poder falar dun claro influxo traducido en intertextualidades varias, “parecen existir coincidencias máis que sospeitosas na praxe relatística de ambos. Coincidencias que se fan dificilmente explicables fóra desta hipótese de influencia para o caso das poéticas do relato destes escritores” (González Fernández, 1997: 293).

En “Once mil novecentos vinteseis” Estelle Irizarry (1992) detecta a pegada das lendas de Santo Ero de Armenteira e de Santo Amaro no salto temporal que se introduce na trama dos textos. É por iso que Irizarry considera que Dieste fai “una secularización de la leyenda religiosa, cambiada ahora a un ambiente científico” (Irizarry, 1992: 52) na que, en lugar de buscar o Paraíso, se procuran informes sobre o futuro material do mundo e medios de prolongarse no tempo para levar a cabo tales investigacións. Neste relato tamén se teñen analizado as semellanzas que mantén co texto de Poe “The Premature Burial”, dado que nos dous relatos o protagonista experimenta unha viaxe

²⁸³ A mesma que leva a Arturo Casas (1994: 122-123) a relacionar o proxecto diesteano co “emprendido por Joyce nos contos de *Dubliners* (1914), ou co de Sherwood Anderson en *Winesburg, Ohio* (1919)”, cuxa principal diferenza é a situación rural e mariñeira dos contos do autor galego, fronte ao ámbito urbano dos outros.

polo inconsciente que o conduce a un final paralizante. No caso do autor norteamericano o protagonista decátase que está enterrado vivo, mentres que Dieste rexeita esa posibilidade e leva a cabo un desenvolvemento diexético do relato moito máis heroico (González Fernández, 1997: 292-293). Malia estas diferenzas nas liñas temáticas, o desenlace vén sendo o mesmo: descubrir que os personaxes sufrían un proceso de inconsciencia producido por un soño, o que sen dúbida demostra que o madurecemento técnico e estilístico é “froito dunha previa asimilación de moitas lecturas e dunha consciente reflexión sobre as mesmas” (Alonso Girgado, 1995: 28).

Desde o punto de vista do contido, no texto de Dieste o protagonista é obxecto dun experimento, no que permanece durante dez mil anos hibernado, até que, como estaba programado, esperta no ano 11926 nunha Compostela xa desaparecida, onde todo está deserto, o mar aparece ao fondo e os escasos sobreviventes da humanidade son caníbales. Un texto que provoca o estarrecemento no lector, por veces moi próximo á novela gótica, na que o macabro está presente a través da ollada desoladora e negativa.

Ao longo de todo o relato o lector experimenta a angustia do protagonista, asumindo que tal viaxe e circunstancias son reais, pero a verosimilitude que prima en toda a obra fai que nas últimas palabras do texto se revele a súa verdadeira natureza: é unha experiencia onírica, na que a viaxe á nada do futuro non é máis ca un pesadelo. Deste modo, esta frase final adquire o que Ricardo Carballo Calero (1981: 711) denominou “valencia anticlimática”, mudando totalmente a interpretación do que se vén de ler. Porén, como sinala Irizarry (1992: 53), aínda que esta explicación é lóxica, non se chega a saber se a visión é fantástica ou non, un aspecto que se supera na versión cinematográfica realizada por Diego Torres en 2007 e interpretada por Xosé Manuel Esperante e José María “Tanas”, unha curtametraxe titulada *12007* e na que se recrea a historia desprendéndose do compoñente onírico.

Moito máis apartado dos parámetros da ficción científica, pero tamén de interese para o noso traballo, é o texto “O neno suicida”, no que se parte dunha hipótese que o estado actual da ciencia non pode explicar: a alteración a través da inversión do ciclo da vida, do desafío ás leis naturais, baseado na decisión dun home de nacer da terra sendo vello e evoluir á inversa, desde a ancianidade, pasando pola madurez, a xuventude, a adolescencia até o estado seminal. Unha preocupación ontolóxica, metafísica, que se rastrea noutros autores, como Alejo Carpentier, Pierre Daninos, José M^a Gironella ou Xosé Luís Méndez Ferrín (Tarrío Varela, 1987: 90) e que posúe unha desesperanzada compoñente existencial e unha mensaxe fortemente pesimista, polo que ten de

constatación da radical soidade e indefensión do ser humano (Alonso Girgado, 1995: 30). A dificultade na adscrición deste texto a unha proposta temperá da ficción científica radica no feito de que a explicación non se basea nos avances da ciencia nin da técnica, senón que se apela á intercesión divina e á capacidade de elección do home, o que de partida nos sitúa no plano do marabilloso ou do realismo máxico.

Entre os precedentes de obras que se aproximan á ficción científica tamén hai que sinalar títulos como *Galou Z-28* (1976), un texto que mereceu o Premio de novela “Casa de Galicia 1975” de Bilbao, de **Lois Diéguez** (Monforte de Lemos, 1944). Trátase dunha novela de política ficción de forte carga ideoloxizante, na cal segundo Silvia Gaspar (2002a: 156-157) é excesivamente evidente o sólido compromiso que emana, polo que considera que entra “en conflito co modelo literario maioritariamente escollido”. Nese sentido, o recurso á alegoría ponse ao servizo da crítica a algúns dos problemas que ameazaban a Galicia dos anos setenta (emigración, pobreza, illamento, etc.), recreados no retrato de Galou, trasunto do país, que aparece ameazado por unha brutal sequía. Para solucionar o problema decrétase unha “leva” na que todos os mozos teñen que incorporarse ao traballo de construción de pozos, dirixidos por técnicos superiores e sometidos a un brutal ritmo de traballo. Os personaxes aparecen identificados a través de códigos alfanuméricos e a estrutura social é eminentemente militarizada, o que lembra os mundos distópicos recreados por autores como Yevgueni Zamiatin, Aldous Huxley e George Orwell, incidindo especialmente neste caso na presenza do poder eclesiástico. A medida que os mozos van tomando consciencia da brutalización á que son sometidos, vaise desencadeando unha loita pola liberación, a cal coincide, no momento final, coa chegada da tan ansiada chuvia, símbolo da vida e da loita pola liberdade.

Outras propostas que na década dos setenta presentan trazos de ficción científica na literatura galega son relatos breves incluídos en obras como *Elipsis e outras sombras* (1974), de **Xosé Luís Méndez Ferrín** (Ourense, 1938) e, sobre todo, *Homes do espacio* (1976), de **Lois Fernández Marcos** (Vigo, 1949), que supoñen o primeiro intento de incorporar este tipo de expresión literaria á narrativa galega. No primeiro caso, inclúense relatos como “Partisán 4” (pp. 33-44), unha “especulación de orde social” na que o mundo recreado aparece moi estratificado e no que unha clase dominante, a Pura, simbolizada polo Entrelazo Sagrado e rexida polo Ritual de Seguridade, loita por manter a Orde Interminable, asimilada coa paz. A través da detención dunha anciá, chamada a Vella, vanse desvelando os detalles da organización deste mundo, no que

fronte aos que gobernan se sitúan os parias, denominados Caste Recuada, os cales permanecen restrinxidos á Reserva de Improductivos e condenados a unha pasividade na que están a expensas do que decidan os da Clase Pura. A detención desta muller débese a que sospeitan que só ela sabe o paradiro de Partisán 4, un ser rebelde que ameaza a orde establecida e que tentou contaxiar aos máis novos coa idea de que é preciso que a humanidade avance e progrese. A Vella é sometida a torturas indescritíbeis, coas que se busca unha resposta que non pode chegar, pois o Partisán 4 non existe, dado que é unha invención táctico-operacional do propio Ritual de Seguridade como reafirmación do réxime, onde unha vítima inocente é sacrificada para manter o *estatus quo*. Unha alegoría na que se fai unha crítica voraz aos poderes totalitarios, amparados nun falso paternalismo, nun control férreo das persoas, nunha sociedade estamentada e fortemente estratificada, así como na falta absoluta de liberdade, cuxo afán é a perpetuación no tempo de tal situación. Ofrécese unha dura visión da realidade na que se desenvolvía neste momento a vida dos galegos, sometidos a unha ditadura que duraba xa máis de trinta anos. Tamén no relato titulado “Ela, boomerang”²⁸⁴ (pp. 45-51) se recrea un universo eminentemente futurista, no que os humanos xa non teñen capacidade de soñar, agás o Vello, que evoca a súa xuventude e o don de poder vivir e observar durante o sono outras realidades. Un texto que para Antón Risco (1991: 53) presenta de partida un mundo anisotópico ao proxectar a ficción sobre un espazo outro. Unha metáfora da liberdade que o home perdeu nese mundo ficcional, elemento que se volve recorrente e que aparece de novo en “O Delito” (pp. 52-61), onde a orde establecida é representada pola Pauta e son as máquinas as que determinan as unións para evitar o proceso de disolución das familias, o mantemento dunha orde social baixo a que controlar os individuos e amparada nas combinacións bioquímicas.

A falta de liberdade, o control férreo do individuo, a perda da capacidade de imaxinación e fantasía e da felicidade preséntanse como elementos recorrentes en todos os relatos que conforman esta obra, postos ao servizo dunha concepción crítica que busca representar a realidade a través da alegoría e da localización en futuros indeterminados, dos que só se ofrecen pinceladas, como a idea das macrocidades, a presenza de naves, inmensos edificios, espazos urbanos e fríos, en definitiva, o espazo como heterotopía e loita de clases, na que prima a deshumanización e o recurso a elementos identitarios, fundamentalmente simbólicos (labirinto, petróglifo, Cidade

²⁸⁴ Este texto foi incluído na *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega* (Risco, 1991: 263-267).

Vella, etc.). Tamén é de salientar a referencia á ficción científica que fai a narradora no “Epílogo”, no que sinala que está vendo os filmes *Metrópolis*, de Fritz Lang, e *2001: a odisea do espazo*, de Stanley Kubrick, os cales aparecen como unha metarreferencialidade xenérica no texto.

No segundo caso, *Homes do espacio*, de Lois Fernández Marcos, presenta trazos da especulación de orde social, do contacto con civilizacións extraterrestres e referencias constantes a viaxes de exploración polo universo. Segundo González-Millán (1996) é un bo exemplo da actitude predominante na literatura galega da época, pois malia tratarse dun:

intento de ficción científica, enmarcado en espacios alleos; sen embargo, a presenza de Galicia no primeiro e no último dos relatos indica que os escritores, aínda nos primeiros anos do posfranquismo sentían a obriga de demostrar a galeguidade dos seus proxectos narrativos incorporando códigos culturais endóxenos (González-Millán, 1996: 57).

Saliéntase tamén a presenza de recursos como a invocación directa a un interlocutor, probábel proxección do conto oral, e a influencia da obra de Méndez Ferrín no tratamento da heteroxeneidade temporal e espacial, a presenza dunha onomástica e unha toponimia exóticas e a visión apocalíptica, entre outros aspectos (González-Millán, 1996: 110-111).

Desde o punto de vista do contido, a obra presenta oito relatos titulados: “XLI-DRY. A ameaza dos homes do espacio” (pp. 9-15), no que un narrador en terceira persoa dá paso ao relato dun mariñeiro que viviu unha experiencia de contacto con extraterrestres mentres pescaba preto das Illas Cíes. O discurso xorde cuestionado polo seu ingreso nun manicomio, desde o que conta que el e os seus compañeiros de tripulación foron abducidos por extraterrestres dunha nave de Nadir, que os levaron ao seu planeta, onde coñeceron a capital, descrita como unha cidade de metal, na que viven dous millóns de habitantes e na que se integraron os mariñeiros desaparecidos. O narrador-testemuña explica que regresou para avisar os homes do perigo que corren, pois descubriu que se está preparando a invasión da Terra.

“Viet-nam 33-35” (pp. 16-21) presenta a Johnatan no momento en que esperta da “invernación” e descobre un mundo futuro que loita por sobrevivir, despois da destrución masiva provocada polas guerras, as bombas atómicas, a radiactividade, etc. No último momento descóbrese que en realidade é un soño e Johnatan está ferido,

delirando no fragor dunha batalla “e os homes, no fronte matábanse uns ós outros, sin saber por qué loitaban” (p. 21).

“Li-Ching, a belida” (pp. 22-30) é un texto no que plana a maxia dun mago que ten secuestrada desde hai cinco anos á princesa Li-Ching, liberada por Tai, un guerreiro procedente doutra galaxia, confrontando o mundo arcaico, asociado ao escuro e o máxico, co futurista, eminentemente artificial. Esta relación e a atmosfera creada están intimamente relacionadas coas de “O fin de Chai-si” (pp. 31-37), no que se narra a loita do príncipe Lai-Huang no deserto contra espellismos até espertar nunha nave espacial en compañía dunha fermosa dona, que lle conta “que viña de alén das estrelas; que vivía nunha galaxia lontana, nun planeta chamado Terra, onde as casas eran de 120 pisos, o aire irrespirábel, e as máquinas e o diñeiro escravizaran ás xentes” (p. 36). Finalmente asiste ao ataque das naves sobre a cidade, da que só quedan cinzas, mentres Lai chora nos brazos da astronauta. A modo de continuación deste texto sitúase “O ataque dos lobo-monos” (pp. 46-52), no que o corpo do guerreiro Kwang é empregado por unha deusa, definida como ente “inmaterial, etérea [...] Soio son pensamento, anxeio, amor, vontade”, que está atrapada nunha nave alienígena. A cambio da liberación a deusa comprométese a salvar o pobo do guerreiro do ataque dos homes-lobo.

“Kurfú” (pp. 38-45) recolle o testemuño en primeira persoa dun home que é abducido polos extraterrestres dunha nave de Electra, que se dirixe a Kurfú, planeta independente. Durante a viaxe é seducido pola filla do capitán, Iris, que o insta a fuxir con ela e instalarse na capital do planeta, desde onde viaxan a diferentes lugares do que semella un paraíso. Despois da morte de Iris no parto, o home decide regresar á Terra co seu fillo, onde o embarga a nostalxia pola felicidade perdida.

“Maten a -03” (pp. 53-61) é un texto de carácter detectivesco, no que dous axentes investigan o paradiro do espía -03. Os interrogatorios a persoas que o coñeceron en diferentes planetas do universo leva aos axentes até a súa tumba, lugar no que son atacados polo verdadeiro responsábel da espionaxe, un axente infiltrado que os traizoa e emprega ao morto como escudo.

Por último, “A nave” (pp. 62-68) presenta un mundo apocalíptico no que sobreviviu un reducido número de individuos, que se suicidaron ao ver o alcance da traxedia. Cunha clara intertextualidade co relato do diluvio universal e a nave dirixida por Noé e a súa familia, preséntase a Lu, técnico en radio-eléctrica espacial, e Ra, a súa dona, que quedaron acompañados polos “robots da base, insensíbles ó delor, por careceren de cerebro” (p. 63). O obxectivo de ambos, xaponés e galega, é construír unha

nave para viaxar a outro planeta e iniciar unha nova civilización, mentres evocan a riqueza e beleza perdida na destrución. Cando a situación é extrema e a auga que se derrete dos polos está inundando todo abandonan o planeta na busca dun novo destino no que iniciar a vida, onde contarán coa colaboración de doce robots, en lugar dos exemplares das especies que poboaron a Terra, como ocorreu no caso da arca de Noé.

En xeral son textos breves, nos que salienta a presenza de nomes exóticos, atmosferas enigmáticas, na maior parte dos casos asociadas á cultura oriental, un aspecto novidoso na literatura galega. Na maior parte dos textos irrompe a sorpresa cara ao final, que cuestiona as expectativas de partida do lector, ben por situar o narrado no plano do onírico, ben por configurar un momento do pasado que se evoca e muda radicalmente a natureza dos feitos. Tamén é de salientar a estrutura circular da obra, na que o primeiro e último relatos están máis intimamente ligados a Galicia, mentres que os demais parecen inclinarse pola indeterminación temporal e espacial, co obxectivo de crear a ilusión prospectiva dun mundo futuro que está constantemente ameazado e que se sente como inestábel e inseguro, no que a natureza humana aparece representada pola súa febleza, pero tamén pola inconsciencia ante as consecuencias dos seus actos. Canto á imaxe dos extraterrestres compón un retrato poliédrico, no que unhas veces se amosan como seres amigábeis e acolledores, fronte a outras que traen a destrución e a maldade, aínda que predomina a visión dun universo no que desapareceron as distancias e os seres humanos son unha máis dos milleiros de civilizacións que están en contacto, superando as diferenzas, intercambiando mercadorías, explorando novos destinos e integrándose nunha constelación de civilizacións que son coñecedoras da súa existencia mutuamente, enriquecéndose e mesturándose, nas que prima o diálogo intercultural e interlinguístico, comparado en moitas ocasións coa Torre de Babel.

Por todo o dito, esta primeira etapa da ficción científica en lingua galega foise articulando ao redor dunha serie de títulos pioneiros, que arrincaron nos últimos anos do século XIX con dúas propostas que inauguraron a tendencia fantástica na literatura galega e nas que, aínda que de modo anecdótico, xorden as viaxes polo espazo, que enlazan con precedentes tan remotos como os *Relatos verídicos*²⁸⁵, de Luciano de Samósata. Estes primeiros atoutiños non tiveron continuidade até os anos sesenta, momento no que se estaba levando a cabo un importante labor de recuperación da cultura galega, iniciado na década anterior, despois da ruptura que supuxo a guerra civil

²⁸⁵ Unha obra de referencia que en lingua galega non viu a luz até o ano 2010, como veremos no seu momento.

e a ditadura franquista, no que os relatos de Rafael Dieste xogan con elementos como as viaxes no tempo e a ruptura do ciclo da vida, aínda que moi contaminados polo onírico e o marabilloso. A estes habería que engadir as alegorías que, tanto en forma de novela de política ficción, coma de relatos integrados en colectáneas, foron recreando a denuncia e a crítica voraz aos totalitarismos e á falta de liberdade que padecía a sociedade galega do momento, distanciándose da realidade a través do recurso á recreación de mundos futuristas e moi lonxanos, sobre os que se proxectaron as inxustizas, o control férreo dos individuos e a necesidade de mudanza, cunha clara primacía do recurso a elementos identitarios que favorecen a identificación con Galicia, mesmo en casos como o contacto con civilizacións alieníxenas. Unha produción reducida e de carácter heteroxéneo, pero que representa os primeiros pasos cara á unha modalidade xenérica que, sen chegar a se asentar, coñeceu importantes froitos nas décadas seguintes, como veremos.

IV.1.2. Configuración: década dos oitenta

A consolidación como discurso autónomo da narrativa galega durante os anos oitenta permitiu que aparecesen produtos de ficción científica máis encadrábeis no molde xenolóxico, os cales xurdiron dentro daqueles modelos culturais que empregaron uns criterios de canonización nos que se relegaron a un segundo plano valores como a funcionalidade simbólica ou o compromiso político-social, que imperaron até entón, e que neste momento se viron mediatizados por factores de tipo comercial e polo papel dos premios literarios, axentes de cambio que introduciron innovacións no repertorio existente e contribuíron a estabilizar a cultura definida por este.

Entre os creadores pioneiros que tiveron un papel máis activo no sistema literario galego destaca Xosé Fernández Ferreiro, autor do primeiro western e da primeira novela de ficción científica (Tarrío Varela, 1988: 195; 1994: 426), expresións dun tipo de literatura que para Babilio Losada e Xesús González Gómez debería ser “popular e correcta, sen altas pretensións técnicas e ideolóxicas pero con dominio lingüístico e estilo propio”, en ningún caso asimilábel a un produto de baixa calidade (Seara-Bermúdez, 2002: 223 e 279). Losada considera rexeitábel a literatura de “requinte elitista case neurótico” que debaixo tiña o “baleiro máis absoluto”, mentres

que González Gómez insiste na necesidade que tiña naquel momento o mundo editorial galego de desenvolver como estratexia prioritaria a publicación de relatos de aventuras para que os mozos creasen hábitos de lectura, entre os que sitúa as propostas de ficción científica.

Esta iniciativa cultural tiña un precedente no sistema literario galego, como vimos, a colección “Lar”, unha iniciativa que se levou a cabo nos anos vinte e que deu luz a corenta títulos, desde novembro de 1924 até xaneiro de 1928. Segundo Roig Rechou (1983) foi unha empresa que estaba “moi preto do que hoxe chamariamos unha literatura de kiosko”, por tratarse de intelectuais que deron ao prelo “noveliñas que, cáseque sempre, se achegan ó melodrama, ó folletín, á novela rosa, en fin, ó que hoxe entenderíamos por subliteratura ou, no mellor dos casos, literatura de masas” (Roig Rechou, 1983: 28), un espazo de produción que era ocupado en Galicia por produtos en lingua castelá. Por outra parte, a vontade de ofrecer unha colección de literatura popular durante os anos vinte tamén transmitía a vontade de renovación da prosa galega cunha maior atención á novela urbana, aínda que non se conseguiu en todas as entregas, obxectivo que non deixou de estar presente tampouco nos anos oitenta e que confrontou a unha parte de intelectuais que amosaron unha firme vontade de puxar por esta literatura, fronte a outra parte que se mostrou en contra, tal vez por considerar a literatura de masas ou de quiosco como unha subliteratura ou literatura degradada, cunha calidade inferior, uns condicionamentos mercantilistas moi marcados ou estratexias de manipulación da poboación. Esta confrontación de perspectivas tivo a súa maior expresión nos primeiros anos oitenta durante a celebración do Congreso de Escritores de Poio, no que unha parte dos asistentes “amosaron unha certa reticencia e oposición á posíbel produción dunha literatura de kiosko na nosa lingua”, como sinala Anxo Tarrío Varela (1981; 1987), sen pensar que existe unha literatura de masas de calidade que

sen ter grandes teimas de tipo transcendental, mantén unha dignidade e unha calidade de feitura nada despreciábeis. Unha literatura que sabe mesturar, nos marcos dunha mínima complexidade estrutural e estilística, verosimilitude e fantasía, realidade e ficción, propostas ideolóxicas e frivolidade, sistemas de valores individuais e norma establecida, lectura, en fin, e pracer (Tarrío Varela, 1987: 185).

Neste sentido tamén é cuestionado este rexeitamento desde a estética da recepción, por considerar que as mensaxes alienantes, que se supón transmite esta

literatura, permiten producir no receptor significados independentes dos que propón o texto a través do seu repertorio cultural persoal, desenvolvendo unha lectura crítica e inseríndoo nunha tradición na que adquire significados múltiples, en función da enciclopedia persoal de quen realiza a lectura da obra, como pon de manifesto Manuela Palacios González (2006: 133).

O contexto no que xurdiron estas polémicas caracterízase en Galicia por unhas condicións socio-político-culturais que, entre outros aspectos, coincidiron, desde o punto de vista político, co inicio do Estatuto de Autonomía e, desde o punto de vista cultural, coa incorporación de novas empresas editoriais que irromperon no mercado e co despegue dos premios literarios.

No primeiro caso, a aprobación por referendo do Estatuto de Autonomía para Galicia en 1981 (Lei Orgánica, 1/1981, de 6 de abril) abriu novos camiños de normalización para a literatura galega e a posterior aprobación do Decreto de Normativización da Lingua galega (DOG, 20 de abril de 1983) e da Lei de Normalización Lingüística (DOG, 15 de xuño de 1983) asentaron as bases do emprego do idioma propio en ámbitos públicos e supuxeron a sistematización a nivel comunitario, pasos necesarios para a oficialización da lingua galega prevista na Constitución de 1978. A incorporación tamén ao ensino oficial e a súa difusión escrita, foron feitos moi relevantes para o desenvolvemento literario, pois a institucionalización da literatura como obxecto de estudo e, sobre todo, como materia de ensino é un dos criterios máis eficaces de autonomía dun sistema cultural pola lexitimación social e canonización estética que o sistema educativo exerce sobre un determinado *corpus* literario.

No segundo caso, a incorporación de novas empresas editoriais ao mercado supuxo que nos últimos anos da década dos setenta e ao longo dos anos oitenta se incrementase considerabelmente a produción narrativa (en especial a novelística), con novos cuños editoriais como Edicións Xerais de Galicia (1979), Sotelo Blanco Edicións (1981), Vía Láctea (1984), Ir Indo Edicións (1985), A Nosa Terra (1987) e Edicións do Cumio (1989), algúns dos cales acolleron nas súas coleccións obras de ficción científica, inseridas en coleccións xerais, sen que ningunha editorial arriscase con coleccións específicas, por considerar que o mercado non estaba preparado para estas dinámicas.

Tamén son de salientar as convocatorias de certames, algúns deles convocados polas propias editoriais, que se converteron en plataformas que aseguraron a difusión

das obras galardoadas e representaron novos estímulos para os creadores, os cales moitas veces concorreron a estas convocatorias polo afán de abrirse camiño dentro da literatura, para acadar prestixio, movidos por unha cuestión de superación persoal, pola gratificación económica que representan os galardóns ou mesmo pola súa achega ao centro do canon, como ten sinalado Blanca-Ana Roig Rechou (2007a: 163-173).

Entre os certames celebrados neste momento cabe destacar Certame de Narracións Breves Modesto R. Figueiredo, que se viña convocando desde 1976 e que, segundo Anxo Tarrío (1988: 192-193), estimulou a participación das xeracións máis novas de creadores e creadoras, converténdose “en un acontecemento anual de expectación ante la salida de nuevos valores”. Durante esta década comezáronse a convocar tamén premios como Blanco Amor de Novela (1981), Xerais de Novela (1984) e Manuel García Barros “Ken Keirades” (1989). A importancia destes certames para a literatura galega dos anos oitenta, e especialmente para a ficción científica, vén dada porque recoñeceron moitas das obras que apostaron por novas vías, entre elas as que se poden enmarcar na chamada “narrativa de xénero”, que até aquel momento non tiñan sido atendidas. Estes galardóns supuxeron, ademais do prestixio para as obras premiadas, “novas e abertas perspectivas na valoración dos manuscritos concursantes” (González-Millán, 1994: 114), ao participar nos xurados “lectores inocentes, ás veces anónimos, non necesariamente coñecidos, pero que nos consta que aman a literatura e están ao día de todo canto acontece ou se presenta”, propiciando que no sistema literario galego proliferaran produtos con características semellantes aos que vían a luz noutros sistemas máis consolidados.

Tamén é de salientar no referido ao aumento da produción a importancia da demanda do mundo do ensino, que propiciou unha diversificación de tendencias narrativas e de liñas editoriais, necesarias para encher os baleiros do sistema, o que se fixo en moitos casos inicialmente a través da importación de títulos doutros sistemas literarios, transvases que no caso da ficción científica analizaremos no seu momento. Por outra parte, este aumento da produción aparece moi ligado a un cambio nas dinámicas editoriais que pasaron, de estar gobernadas polo voluntarismo dominante nos anos sesenta e setenta, a unha dependencia do criterio comercial e á profesionalización do sector. Aínda así, a situación da lingua e da cultura en Galicia durante os anos oitenta adoecía de problemas que atinxían á industria cultural e ao libro galego, como moi ben observa Agustín Fernández Paz (1990) para se referir ao sistema infantil e xuvenil, pero aplicábel tamén ao sector da literatura institucionalizada, dado que

as escasas editoriais que existen en Galicia teñen unha dimensión moi reducida. Editan poucos libros e as tiradas dos mesmos son moi baixas, de maneira que o prezo final do libro no mercado é moi elevado. Ademais vense na obriga de competir en pé de igualdade co mercado de libros en castelán, no que son habituais as grandes tiradas e, en consecuencia, uns precios medios moito máis baixos. Se a isto se lle engade (...) a escasez de hábitos lectores en galego, a situación é a propia da pescada que se morde a cola e só ten solución se dende a Administración Autonómica hai unha promoción intensa do libro galego e unhas axudas importantes á industria editorial. Promoción e axudas que xa existen hoxe, pero nunhas dimensións claramente insuficientes (Fernández Paz, 1990: 37).

Canto á competencia co libro en castelán, Fernández Paz lembra o estudo realizado por Xulián Maure (1986) no que compara o volume da edición en Galicia, tanto en galego coma en castelán, e no que se pon de manifesto a presión abafante que padece o libro galego por parte do foráneo. Segundo Fernández Paz (1990), tres anos despois da análise de Maure, e xa no final da década, a situación non tiña experimentado un gran cambio, aínda que observaba signos de avance, como o nacemento dalgunha nova editorial, a creación de novas coleccións ou un maior número de títulos por ano, entre eles os primeiros de ficción científica, como veremos.

Para González-Millán (2001: 32) o mundo editorial galego caracterizouse nos inicios dos anos oitenta por empresas con ciclos de produción longa²⁸⁶, que foron que para Bourdieu (1992: 203) está:

fondé sur l'acceptation du risque inhérent aux investissements culturels et surtout sur la soumission aux lois spécifiques du commerce d'art: n'ayant pas de marché dans le présent, cette production tout entière tournée vers l'avenir tend à constituer des stocks de produit toujours menacés de retomber à l'état d'objets matériels.

Segundo González-Millán, ningunha editorial galega estaba naquel momento en condicións de asegurarse beneficios rápidos pola posta en circulación de produtos destinados a un inmediato consumo, dadas as condicións nas que se estaba reproducindo a institucionalización cultural galega. Pola contra, conscientes do clima social, trataban de consolidar un proxecto editorial global, capaz de funcionar simultaneamente e con

²⁸⁶ Define, pola contra as editoriais de ciclo de produción curta como aquelas que “están interesadas en minimizar os riscos por un axuste anticipado a unha demanda configurada polos circuitos de comercialización, asegurándose os beneficios económicos pola circulación de produtos destinados a un consumo acelerado” (González-Millán, 2001: 32).

igual eficacia na dinámica de produción curta e longa. Tamén é de salientar que o mundo editorial galego se debatía entre a utilización do criterio de éxito comercial, como garantía de valor e de eficacia, e o da sospeita deste mesmo criterio. Un conflito de intereses que non impediu que se levasen a cabo as dúas estratexias complementarias e necesitadas de apoiarse mutuamente, pois buscábase a eficacia comercial pero tamén a lexitimación sociocultural a través dos seus fondos bibliográficos. Todo isto pon de relevo que non se pode ignorar o feito de que o mercado e a mediación industrial, e polo tanto económica, condicionaron cada vez máis aos creadores galegos e as súas producións.

Sobre o papel da administración tense sinalado que desenvolveu dúas actitudes fundamentalmente: unha intervencionista e outra de pasividade. Coa primeira potenciou unha concepción cultural coa que tentaba gañar vontades compracentes ou, cando menos, non belixerantes, e relegou á periferia do sistema opcións consideradas subversivas (como podería ser o caso da ficción científica e, en xeral, a novela de xénero), mentres que coa segunda (a pasiva) carrexou que aínda hoxe existan lagoas por falta de planificación cultural, como pode ser o caso da tradución de textos literarios á lingua galega, na que predominou a improvisación, as boas intencións e a busca dun produto comercial, ou a deficitaria presenza editorial de determinados xéneros literarios, como o teatro, por poñer un exemplo.

Canto á mediación, nesta década comezou a proliferación ao redor do feito literario dunha crítica tanto académica coma militante ou pública (Villanueva, 2004: 17-38), que fomentou o achegamento dos lectores cara ás novas creacións, á vez que tentou establecer e xeneralizar uns criterios básicos de estratificación, análise e canonización. As plataformas das que se serviu a crítica académica foron revistas como *Grial* (creada en 1963), *Festa da Palabra Silenciada* (1984), *Boletín Galego de Literatura* (1989), ás que logo se uniron cabeceiras na década dos noventa como *A Trabe de Ouro* (1990) e *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1993-2008), entre outras e sobre as que volveremos máis adiante. A estas revistas hai que engadir a crítica pública exercida nos suplementos culturais e literarios en prensa, unha crítica que, como indica Darío Villanueva (2004: 27), ten “unha incidencia notábel no artellamento do que en termos de teoría literaria máis actual se dá en denominar ‘sistema’ (Even-Zohar, Schmidt) ou ‘campo literario’ (Bordieu)”. Ben é certo que os comentarios e análises das obras de ficción científica, en xeral, son escasos, como veremos, recollidos en boa parte en Tarrío Varela (1994) e Roig Rechou (1996-2009).

Unha posíbel resposta a esta falta de atención á ficción científica e a outras expresións literarias consideradas de consumo popular pode ser a reticencia que mantivo unha parte da crítica, como poñen de manifesto algúns creadores, entre eles Ramón Caride Ogando, quen identifica un distanciamento entre o público e a crítica, ao percibir que os creadores quixeron:

escribir en todos os xéneros, casos de Suárez Abel en *Sabor a ti* ou Fernández Ferreiro con *A morte de Frank González*, utilizando xéneros de consumo popular, pero logo non sempre son ben recibidos en medios culturais. Creo que os lectores os reciben ben, o que demostra que moitas veces o lector é máis intelixente cá crítica, porque a crítica xulga moito polo que espera e cre que a literatura galega debe dar uns froitos determinados (Camilo Franco, 2002: 45).

Centrándonos na produción e deixando a un lado os precedentes dos que xa falamos, a primeira novela considerada propiamente como de ficción científica na literatura galega polas principais historias da literatura (Tarrío Varela, 1989, 1994, 2002; Vilavedra, 1999; Bernárdez *et alii.*, 2001) é *Reportaxe cósmico* (1982), de **Xosé Fernández Ferreiro** (Nogueira de Ramuín-Ourense, 1931), na que o autor ourensán adopta unha actitude de clara implementación intencional (Đurišin, 1995), é dicir, sitúase na liña das vontades conscientes de cubrir os baleiros do propio sistema e ofrece produtos para enche-los. Esta postura activa xustifícase xa no limiar da obra, un peritexto prefacial no que manifesta: “tiña que escribir unha noveliña sobre este xénero, anque – teño que aclaralo antes de nada– sen pretensións de ningún tipo” (p. 7), unha *captatio benevolentiae*, que continúa ao xustificar este “atrevemento” na súa afección ás películas e novelas do oeste e de ficción científica, da que son froito, respectivamente, o western *A morte de Frank González* (1975), e *Reportaxe cósmico*. A opción de apostar por un tipo de produción inédita no sistema literario fai que adopte unha actitude de humildade, que é reiterada en diferentes ocasións, nas que insiste en que “eu non pretendo descubrir nen dicir nada orixinal nen novo. A ciencia-ficción, o mundo interestelar, o infinito espacio é algo que me fascina, pero non coñezo nen domino pola súa amplitude e complexidade” (p. 8) e por iso considera que o resultado é “unha noveliña [...] que non quere ser mais ca un divertimento” (p. 9). Aproveitase tamén este peritexto para ofrecer algúns datos sobre o proceso creativo, no que explica que entre ambas as dúas modalidades xenéricas (western e ficción científica) existe unha diferenza importante, pois mentres as novelas do oeste considera que son un “tema

esgotado”, ao tratarse dun tipo de literatura na que se “dixo todo canto se tiña que decir” e o único que se fai “é repetir os temas, volver unha e outra vez sobre as mesmas historias” (p. 7), a ficción científica:

é moito máis difícil, porque é moito máis amplo, algo que non ten fin, infinito —e descoñecido—, sobre todo se se escribe encol do espacio, o cosmos, outros posibles mundos e outros posibles seres intelixentes que poden vivir fóra da Terra. Neste caso a ciencia-ficción podemos decir que acaba de empezar, anque non sexa cousa nova nen de agora, se ben é agora, cando nos acercamos ao ano 2000 e o home xa chegou á Lúa, cando a cousa ofrece mais expectación, mais interés e mais actualidade a nivel mundial (p. 8).

A intención do autor de encadrarse nos moldes xenéricos mantense ao longo de toda a obra, tanto polo tratamento do espazo e o tempo, coma pola imaxinería cósmica da que bota man, ademais de percibirse nela unha clara influencia cinematográfica, malia que o autor xustifica a adopción dunha perspectiva libre: “non quixen ter moito en conta nen os libros nen as películas sobre a aventura do home (terrestre) fóra do seu mundo” (p. 8) e, consciente tamén da falta de precedentes no sistema literario galego, manifesta que:

Eu quería facer a miña personal historia, sinxela, sen demasiadas complicacións, fuxindo de datos e términos técnicos (cósmicos), deixando tan só voar a miña imaxinación por onde quixera e por onde puidera, con plena liberdade, considerando que no espacio e nos anos que se aveciñan todo pode ser posible (pp. 8-9).

Malia os seus propósitos, a crítica ten sinalado que a grande acumulación de códigos e o excesivo enciclopedismo lle restaron naturalidade ao texto, polo que a novela quedou reducida a unha descrición máis ou menos fantasiosa dun futuro igualmente hipotético (González-Millán, 1996: 269; Seara e Bermúdez, 2002: 244). Neste sentido cabe salientar que son moitas as páxinas nas que predomina un discurso eminentemente descritivo, nas que se ofrecen explicacións de carácter técnico que poden pexar o ritmo da obra, aspecto do que Fernández Ferreiro era consciente, ao manifestar as súas dúbidas sobre a tipoloxía de *Reportaxe cósmico*, nos seguintes termos: “unha noveliña (quizais unha noveliña-reportaxe, non o sei moi ben)” (p. 9), aspecto que xa se adianta tamén no propio título, de carácter eminentemente remático, ao adscribir o texto a un molde xenérico, identificando e describindo a súa natureza,

aspecto que se complementa co paratexto da cuberta e contracuberta, que representan unha imaxe xeral do cosmos, na que aparece en primeiro termo un planeta laranxa, que o lector avezado identifica con Marte e que adianta o escenario da trama, situándoa fóra da Terra.

Son de salientar tamén as referencias ao lectorado esperado, dado que o autor alude a un potencial interese de adultos e mozos pola súa obra cando afirma: “Penso, con todo, aínda dentro das súas –ou miñas– limitacións sobre un tema tan amplo e descoñecido, que o lector, *tanto o grande como o pequeno*²⁸⁷, pode atopar algo de interese na historia que se conta” (p. 9), desvelando unha intencionalidade clara de ofrecer unha obra ambivalente, á que poida acceder un amplo sector de público lector, ávido de novas propostas en lingua galega até entón inexistentes e que podería remitir ás lecturas recomendadas no ensino medio.

A aparente inseguridade nesta modalidade xenérica mantense tamén cando manifesta que se divertiu escribindo a obra e que se consegue transmitir iso mesmo ao lector “dareime por satisfeito” (p. 9), ao concibir a súa proposta como “un camiño para que o lector se adentre no fascinante e infinito mundo do cosmos, sen dúbida, o mundo do futuro” (p. 9). Perspectiva de carácter eminentemente lúdico, na que adquire sentido tamén a ausencia de nomes propios, como se xustifica no peritexto, por priorizar o protagonismo colectivo en detrimento do heroe e o protagonismo individual, como no seu momento ocorreu con aquelas novelas que se centraron na divulgación das descubertas científicas e técnicas, as chamadas por algúns autores novelas científicas, dado que Fernández Ferreiro considera que “o verdadeiro personaxe do libro é o cosmos. Tamén o home e a súa aventura nel, pero sen nomes, sen personalismos, sen protagonismos” (p. 10), concepción que se reafirma nos epígrafes de Isaac Asimov, John Milton e Hilaire Belloc, que xiran ao redor da incerteza e o descoñecido do Universo.

Desde este punto de vista a obra sitúase tematicamente na liña das novelas de Jules Verne, ao priorizar a recreación dos mundos ficcionais e distanciarse da personalización e do protagonista individual, ao describir un mundo futuro no que a industria aeroespacial está moi avanzada e puxante, con naves cada vez máis potentes e estacións espaciais repartidas por todo o sistema solar, nunha conquista imparábel que se está preparando para dar o salto fóra deste sistema. Preséntase unha nova orde social

²⁸⁷ A cursiva é nosa.

do século XXI, na que países como Brasil e Israel son dos máis avanzados tecnoloxicamente e un dos elementos máis inquietantes é a existencia do Mar de Midas, “un extraño corpo neboento que se desplazaba, ilóxica e caprichosamente, entre os planetas interiores (Mercurio, Venus, Terra e Marte), anque de maneira especial sobre a órbita marciana” (p. 39), poñendo en perigo a navegación polo universo, dada a súa capacidade de atracción da materia, ao modo de buracos negros. Detállanse as diferentes teorías sobre a natureza deste extraño corpo, que segundo unha parte da clase científica é “un planeta artificial creado polos extragalácticos para espiarnos, estudiarnos ou matarnos” (p. 45). Un elemento que constitúe a principal preocupación da civilización humana, ao redor do que plana o misterio e que se presta a “todo tipo de especulacións, comentarios, historias e interpretacións” (p. 47). Os debates sitúanse entre os partidarios e os detractores da idea de destruílo, aínda que finalmente prima a concepción de que a súa destrución pode ser perigosa para o equilibrio do cosmos.

Desde o punto de vista estrutural, a obra divídese en tres partes e nove capítulos numerados, nos que o punto de partida é unha chamada de auxilio dunha astronave arxentina con máis de mil persoas a bordo, nunha zona próxima a Marte, que chega ao Centro de Radionavegación Cósmica da Lúa. Ao longo da primeira parte descríbense os pasos seguidos para o rescate, ao que parten seis astronaves, que non logran localizala. Durante a súa permanencia na suposta zona de desaparición, moi próxima a Marte, os astronautas ven como son observados e controlados por naves extraterrestres, que lles crean unha grande incerteza e inseguridade sobre os motivos que os levan a aproximarse tanto, o que os fai sospeitar dun posíbel ataque destes. A través das conversas entre os pilotos terrestres dáse conta da situación do home no sistema solar, a presenza de naves extrasolares e a existencia dun suposto corredor secreto que conduce ao hiperespazo, pero que os humanos aínda non foron quen de descubrir. Esta desconfianza apodérase dos pilotos que realizan a busca, ao non atopar o máis mínimo rastro da nave desaparecida e dá paso a unha serie de hipóteses ao redor das posíbeis causas: desde un ataque extrasolar, pasando por un secuestro, a súa entrada nese corredor interestelar ou a atracción polo Mar de Midas. Esta última opción é a que toma máis forza, polo que deciden entrar neste corpo celeste para comprobar se a nave se atopa no seu interior.

A segunda parte da novela, eminentemente descritiva, céntrase na viaxe que realiza a nave desaparecida, os lugares polos que pasa, a súa historia, as características e desenvolvemento das cidades da Lúa (Luarela, Pariscópolis, Armstrong City, Monscogrado, Luarroma, etc.), nas que se reflicten as procedencias dos conquistadores

e que supuxeron “o primeiro paso no camiño das estrelas e dos mundos extragalácticos” (p. 93). Ao longo deste percorrido faise máis patente o carácter descritivo e cronístico da obra, que dá paso na terceira parte a unha prosa máis áxil, ao retomar o momento no que a flota de rescate entra no Mar de Midas, onde descobre a nave desaparecida e pon en marcha unha trepidante operación de evacuación dos pasaxeiros, durante a que se desvelan os medios técnicos cos que contan e que se compara cun “salvamento de náufragos no medio do Atlántico” (p. 137).

Reflexións sobre a vida nos distintos planetas, as transformacións das diferentes razas, o resultado híbrido dos cruzamentos, a hibernación, a inadaptación provocada pola busca da eterna xuventude e o desequilibrio biolóxico que provoca, as enfermidades ou o papel do amor e o sexo son algunhas das cuestións ás que se lles dá unha resposta desde os parámetros dese mundo futuro. Explícanse numerosos conceptos de astrofísica, empréganse datos reais da exploración do universo, proxéctanse cara ao futuro enfrontamentos como os dos americanos e rusos, nunha extrapolación da realidade, como por exemplo a presentación da nave arxentina desaparecida coma un cruceiro que, en lugar de viaxar polos mares o fai polo espazo, con escalas nos diferentes planetas e satélites; reproducése a información que ofrecen de cada un dos lugares nestas viaxes, coa historia destas colonizacións, que son reflexo das da Terra (nomes de lugares, organización social, réximes políticos que imitan a antiga Grecia, arquitectura das cidades construídas, o predominio de valores como a intelixencia, etc.). Preséntanse sociedades idealizadas, nas que moitos dos problemas que afectan á sociedade referencial (a terrestre) foron superados ou convertidos noutros, pois o afán do home segue a ser o mesmo: superarse a si mesmo, agora a través da intelixencia, convertida no valor máis importante. Apúntanse posibilidades como a existencia doutros universos, a pertenza a unha única raza orixinaria das diferentes civilizacións estendidas polo cosmos, transformadas pola adaptación ao medio; e a constante presión destrutiva do home sobre a natureza, na cal acaba por provocar a esquilma e a súa inhabitabilidade. En xeral faise un retrato do ser humano marcado polo afán de superar fronteiras, de ir máis alá, nun constante avance do coñecemento, pero tamén ligado á súa orixe, á chamada da Terra, desde a perspectiva crítica do poder destrutivo e desde a incerteza do futuro, que xa se plasma no epígrafe da dedicatoria, na que consta: “Aos galegos que vivan no século XXI, con dudosa esperanza”.

En 1982 tamén viu a luz a novela de **Tucho Calvo** (*La Guaira-Venezuela, 1954*) *Pae s. XXI. No comenzo dunha nova historia da humanidade*, unha especulación de

orde social que, como se fai constar na nota editorial da contracuberta, está pensada para ir na “percura de eidos sen explorar”. Malia a innovación que buscaba introducir no sistema literario, a crítica non foi moi favorábel, ao considerar que é unha peza na que falta a historia, na que o autor presenta unha “colaxe abondo aburrida” (González Gómez, 1982: 21) e cae en banalizacións e tópicos, que se ven agravados pola deficiencia evidente da obra no aspecto tipográfico e morfolóxico. Tamén se lle critica a dispersión heteroglósica, aínda que se lle recoñecen a Calvo as súas condicións como narrador (Tarrío Varela, 1985: 331); criticase así mesmo a falta de orixinalidade no emprego de técnicas narrativas, malia que se admite a súa relevancia como experimento estético no contexto da literatura galega, que nese momento pulaba por unha progresiva diversificación do discurso narrativo; salientase o coidado editorial da novela, na que os códigos bibliográficos son tan relevantes coma os lingüísticos, reflectidos na coidada composición, a variada tipografía e as moitas ilustracións (González-Millán, 1996: 243-244). Segundo Silvia Gaspar (2002a: 170) é unha ficción científica basicamente experimental no manexo de recursos narrativos, como a incorporación da imaxe a distintos rexistros textuais, e coa que “non engaiolou as expectativas do público”.

Mellor acollida tiveron as obras posteriores de Calvo, que se aproximou, unha vez máis, a esta modalidade narrativa en 1996 con *Telúrico*, unha produción que tamén se inscribe no eido da fantasía con trazos da novela de ficción científica e de terror, da que se ten destacado a linguaxe directa e extraordinariamente elaborada, e en 1999 con *Luz de abrente*, na que se narra a historia do escritor Urx e a súa dona Loaira, nunha recreación fantástica con gran presenza do mundo mariñeiro. Unha obra que suscitou un grande interese pola orixinalidade na integración do mundo real e o imaxinario, a boa construción de ambientes, o xogo de identidades que se establece entre os personaxes e o autor, todo nunha obra na que se observa unha gran capacidade de involucrar ao lectorado, sen deixalo indiferente, nun momento no que dominaba unha literatura de carácter realista, polo que esta obra de Tucho Calvo significaba recuperar os camiños da fantasía.

Para Silvia Gaspar (1997: 317-318) tanto Xosé Fernández Ferreiro coma Tucho Calvo son os anunciadores dun “derrube de barreiras” da fantasía, que a Nova Narrativa Galega levara para un terreo no que se abandonaba a “faceta amable”, que dominaba a ficción desde a recuperación dos anos cincuenta, e que se encamiñaba agora cara á recreación de situacións de violencia no medio dun espazo anónimo e extraviado que, dalgún modo, mimetiza as emocións da patria prohibida. Esta liña considera que no

posfranquismo foi derivando cara ás solucións máxicas presentes en obras como *Os escuros soños de Clío* (1979), de Carlos Casares; míticas, como *Amor de Artur* (1982), de Xosé Luís Méndez Ferrín; ou alegóricas desde o historicismo como *Xa vai o griffón no vento* (1984), de Alfredo Conde.

Deste xeito, o comezo do novo prisma que adquire a fantasía sitúase no momento en que se institucionaliza a recuperación daqueles espazos silenciados e se inicia o proceso de estabilización do sistema sociocultural galego (Gaspar, 1997: 319). Polo tanto, enmárcase o “abandono das filas do imaxinario a prol das novas experiencias emparentadas coa fantasía literaria” no comezo do desenvolvemento de produtos con temáticas que van do realismo á narrativa urbana, pasando polos relatos policiais e de ficción científica (Bermúdez-Seara, 2002: 243). Nesta nova situación creada nos anos oitenta, segundo Gaspar (1997: 320), aparece unha abondosa produción literaria de obras de signo detectivesco, pero “moi escasas tentativas do marabilloso científico, que incorpora ó seu repertorio elementos que aportan os tempos: os medios de comunicación de masas e a enxeñería xenética”, polo que conclúe que, aínda así, “estariamos fronte a un síntoma de fortalecemento do mundo referencial real en narrativa, que sabemos máis propio do discurso dunha colectividade estable ou de cultura hexemónica” (Gaspar, 1997: 320).

Despois das dúas primeiras achegas que sinalamos, na década dos anos oitenta foron aparecendo outros títulos, algúns deles de relato breve como “Homo sapiens” (1984), de **Xoán Bernárdez Vilar** (Marín, Pontevedra, 1936), gañador dun accésit no IX Premio Nacional de Narracións Breves “Modesto R. Figueiredo” do Padroado do Pedrón de Ouro 1983²⁸⁸. Situado nunha futurista cidade de Santiago de Compostela, recréase unha especulación de orde social a través dunha aproximación ao control alienante do home a través da informática, na que se intercalan referencias á historia de Galicia, que para González-Millán (1996: 314) resultan “disfuncionais”. A trama do relato xira ao redor da conversa entre Carl Overath, Ponti e Paulo Corvelle, personaxes dos que se ofrecen moi escasos trazos, agás a procedencia estranxeira dos dous primeiros, a súa relación coa avogacía e a confrontación entre ambos os dous nun xuízo, que se desvela como unha experiencia pioneira coa que eliminar as posíbeis inxustizas

²⁸⁸ Nesta edición foi premiado “Vida infame de Tristán Fortesende”, de Antón Castro, que recibiu setenta e cinco mil pesetas, mentres que “As trazas do demo”, de Manoel Riveiro Loureiro e “Homo sapiens”, de Xoán Bernárdez Vilar recibiron cadanseu accésit. Nesta edición o xurado estivo formado por Ramón Martínez López (presidente), Xesús Rábade Paredes, Xosé Manuel Martínez Oca e Benito Calvo (vocais) e, representando o Padroado, Avelino Abuín de Tembra e Avelino Pousa Antelo, quen actuou tamén como secretario.

derivadas da astucia e intelixencia dos avogados durante os procesos. Deste modo, preséntase unha Europa na que se tenta establecer unha nova Xustiza, baseada en elementos mecánicos, ao ser uns potentes e aparentemente infalíbeis ordenadores os que controlan o sistema penal, paso previo a cederlle ás máquinas tamén o control da economía, da agricultura e da medicina, así como das vocacións dos homes e até da elaboración das leis.

Santiago de Compostela preséntase como base deste experimento inicial, convertida en lugar referencial dunha Europa, Comunidade de Nacións, na que se quere chegar ao lema: “temos desbotado o erro” (p. 68). Xustifícase a elección deste espazo en antecedentes históricos, como o se ter independizado de Roma antes que calquera outra provincia e ter coñecido un goberno feudal e teocrático durante a Idade Media. Nese futuro distante Ponti revélalle a Overtath, convertido nun heroe co seu método informático aparentemente infalíbel, que non se pode crear tal sistema, dado que no primeiro xuízo que se levou a cabo se demostrou que non funcionou e que se condenou a unha persoa inocente: Sabela Cons. Ponti e Corvelle demóstranlle a Overtath que o erro que el tentaba evitar por todos os medios co seu método acabou por producirse debido a que hai factores incontrolábeis que inciden na toma de decisións do deseño do programa, o cal implica que se está manipulando, aínda que conscientemente, o método de análise das probas.

É significativo o xogo de oposición identitaria que se establece entre cultura atlántica e mediterránea, representada a primeira por Overath (alemán), que encarna o pragmatismo, o método, a busca do equilibrio e a xustiza imparcial, e a segunda por Ponti (siciliano), astuto e menos pragmático. A posición de cada un deles revélase en afirmacións como: “O home, para ser autenticamente ceibe e capaz, necesita da exactitude, da seguridade, e incluso da infalibilidade que sómente pode aportar a máquina” (p. 65), mentres que Ponti exemplifica a súa posición co mito de Ulises, que “pasou á historia por saber utilizar como ninguén a astucia” (p. 65). A medio camiño entre ambas as posturas sitúase a cultura galega, caracterizada por acontecementos históricos considerados significativos e identificadores, de aí que Ponti conclúa: “Vostede [her Overtath] e mais eu non somos máis que estranxeiros nesta terra. O honor de derrotar á Cibernética tiña que pertencerlle tamén a un fillo dela. A estucia, afortunadamente, é unha virtude que non morreu con Ulises” (p. 75). Este argumento pon en valor a cultura galega e os galegos en xeral, así como a súa historia e o carácter eminentemente diferenciado das culturas que a rodean. Por outra parte, criticase a

supeditación da intelixencia humana e dos recursos das persoas á suposta imparcialidade das máquinas, que non contemplan excepcións nin elementos fundamentais que inciden sobre os feitos e transforman a súa natureza. Un texto no que se pode tamén detectar unha sutil crítica á adopción, desde instancias políticas, de medidas tomadas doutras latitudes que nada teñen que ver coas necesidades de Galicia e que ignoran os trazos definidores da nosa cultura e sociedade. Este relato foi incluído na antoloxía coordinada por Xosé Cid Cabido, *Unha liña no ceo. 58 narradores galegos 1979-1996* (1996).

Bernárdez Vilar, logo de diversos intentos no terreo da novela histórica, decantouse na década dos noventa unha vez máis pola ficción científica, na novela *Big-bang* (1996), coa que gañou o Premio de Narrativa Concello de Vilalba 1993, na que nos deteremos máis adiante.

Canto á **tradución**, é de salientar nesta década a publicación da colección “Grandes do noso tempo”, unha aposta clara e definida de Edicións Xerais de Galicia pola tradución de obras canonizadas universais, das que tan necesitada estaba a literatura galega, aínda que deixou de editarse en pouco tempo, probabelmente por falta de vendas e tamén arrastrada polo feito de que moitas obras de autores clásicos foron situadas en coleccións de fronteira, coas que se quixo atraer ao público xuvenil e aproveitar un amplo sector de mercado que se correspondía coas etapas máis altas da ensinanza obrigatoria. Entre os títulos publicados durante os anos oitenta é de interese para este traballo o conto *O Golem* (1989), do premio Nobel de Literatura de 1978, **Isaac Bashevis Singer** (Radzymin, Varsovia, Polonia, 1904-Miami, 1991), no que se recrea un dos precedentes máis remotos da corrente temática da “creación de seres”, a cal enlaza co mito medieval xudeu da criatura feita de barro e cuxas expresións máis actuais na ficción científica propiamente dita son personaxes como os robots humanizados e os androides, como xa sinalamos.

Por todo isto, na década dos anos oitenta foron moi poucos os autores que se aproximaron á ficción científica, unicamente tres, de aí que críticos como Antón Risco (1991) manifesten que é unha modalidade xenérica que ten sido pouco practicada na literatura galega. Esta opinión é compartida por Carlos L. Bernárdez *et alii* (2001: 371), consideración que se fai extensíbel a toda a “narrativa de xénero”, aínda que se incide tamén no feito de que a situación comezou a mudar a raíz da publicación en 1984 de

Crime en Compostela, de Carlos G. Reigosa, galardoada co Iº Premio Xerais de Novela, o que revela unha vez máis o determinantes que foron algúns premios como plataformas de lanzamento para o inicio de novas modalidades xenéricas e correntes temáticas e formais, como veremos que ocorreu coa ficción científica na década seguinte, na que incidiron máis decisivamente os galardóns, tanto na súa difusión, coma no recoñecemento público desta literatura.

En definitiva, nesta década dos anos oitenta é de salientar o feito de que viron a luz as dúas primeiras novelas e un relato con clara vontade de inscribirse nos moldes xenolóxicos da ficción científica, que abriron vías transitadas posteriormente por outros creadores e contribuíron á formación dun repertorio máis diverso e consolidado, ao crear mundos futuros, especular sobre a orde social e dialogar con outras literaturas e expresións artísticas, como por exemplo o cinema. Temas como os avances científicos, a especulación de orde social, as viaxes de exploración polo universo e moitos outros tópicos propios da ficción científica comezaron a ter presenza na literatura galega, a través duns produtos que non sempre foron ben recibidos pola crítica, pero que deron o primeiro paso cara a unha produción máis diversa e de calidade na década seguinte, como veremos a continuación.

IV.1.3. Década dos noventa e primeiros anos do século XXI

Foi durante a década dos anos noventa cando o sistema literario galego acadou a súa consolidación, especialmente pola adaptación ao espazo literario dos mecanismos de produción, edición, crítica e promoción. De xeito paralelo, comezouse a dar tamén a incorporación de recursos transgresores, especialmente a través de temáticas até aquel momento consideradas abandonadas ou alleas á esencia da identidade colectiva que, á vez que cuestionaban o sistema, o fortalecían, nunha dinámica de retroalimentación que o dotaba dunha maior amplitude de campos de acción e expresivos (Gaspar, 2002a: 185). Estes mecanismos experimentaron entón un gran pulo, aínda que se viñan perfilando desde finais da década anterior con factores como a incorporación á narrativa de voces procedentes do ámbito poético, unha maior diversificación temática ou a ruptura do discurso narrativo. De feito, moitos dos autores que pasaron a ocupar o panorama novelesco, xa foran voces consagradas, xa autores noveis, fixérono dentro da

chamada “novela de xénero”, na que unha das modalidades máis cultivadas foi a da narrativa policial.

Durante esta década foron numerosas as convocatorias de certames que se botaron a andar, iniciativas coas que se estimulou a creación literaria, agora desde institucións (concellos, deputacións) que quixeron dar a coñecer as figuras da cultura galega e visibilizarse de cara á sociedade a través do prestixio cultural e entidades privadas (na súa maior parte empresas de hostalería), así como colectivos e asociacións sen ánimo de lucro, que contribuíron á creación dun ambiente cultural moi dinámico, no que os premios dirixidos á creación narrativa en lingua galega, supuxeron un estimulante incentivo, entre outros aspectos, pola dotación económica e polo prestixio social. Entre os galardóns que recoñeceron a narrativa curta, cabe salientar certames como o “Manuel Lueiro Rey” (1991), “Manuel Murguía” (1991), “Carvalho Calero” (1991), “Café Dublín” (1994), “Ánxel Fole” (1997), “Roberto Blanco Torres” (1997) e o Certame Mundanal de contos ultralixeiros “Café das Artes” (1998), aos que hai que engadir os que viñan da década anterior, que seguiron consolidándose, como o Certame de Narracións Breves Modesto R. Figueiredo do Pedrón de Ouro (1975). Canto á narrativa longa, tamén xurdiron novos premios como o “Álvaro Cunqueiro” (1991), “Pastor Díaz de Novela” (1992), “Narrativa Fantástica Cidade da Coruña” (1998) e “Premio Risco de Literatura Fantástica” (1999), mentres se continuaron consolidando certames, como o “Blanco Amor” (1981), “Xerais de novela” (1984), “Gonzalo Torrente Ballester” (1988) e “García Barros” (1989), por citar algúns exemplos de interese para este traballo, dado que recoñeceron nalgunha das súas convocatorias textos de ficción científica, como iremos vendo.

En relación coas achegas críticas, é de salientar que se seguiron publicando revistas que xa viñeran o lume nas décadas anteriores, como *Grial*, *Festa da Palabra Silenciada* e *Boletín Galego de Literatura*, ás que hai que engadir outras que comezaron a editarse durante esta década, como *A Trabe de Ouro* (1990), *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1993-2008), *Guía dos libros novos* (1998-2002) e *Tempos Novos* (1997), que unha década despois comezou a publicación do suplemento exento “*Protexa*” (2006), no que se observa que na maior parte dos casos os criterios de selección están determinados polos premios literarios, a inmediatez das publicacións e as novidades editoriais, o que lle imprime, de modo xeral, un carácter máis divulgativo ca crítico.

No referido á produción da ficción científica, durante a década dos anos noventa mantivo un ritmo moderado, malia que toda a novela de xénero resultaba fundamental neste momento pola “función de crítica da realidade coa posibilidade de introducir mundos contestatarios, tanto da realidade, como de certos valores sociais” (Luís Gamallo, 2000: 105) e por reflectirse a través destas producións o malestar xeneralizado por “un descontento que xorde como consecuencia da situación cultural galega”, na que o “escritor é consciente de escribir desde un espacio problemático” (Luís Gamallo, 2000: 107-108) e no que a elección da lingua galega é unha opción voluntaria de situarse na “marxinalidade”.

Unha das primeiras obras que viu a luz nesta década foi *Informe bestiaro* (1991), de **Nacho Taibo**, gañadora do Iº Certame “Carvalho Calero”, convocado polo Concello de Ferrol, na que o autor semella querer inserirse na modalidade xenérica da ficción científica, aínda que esta proposta marcadamente fragmentaria se distancia do molde xenolóxico e describe un estreito diálogo intertextual coa tradición literaria, en especial con obras como a *Odisea*, de Homero, na que a viaxe se constitúe en soporte por antonomasia da progresión narrativa e distorsiona as expectativas do lector.

Tamén nos primeiros anos desta década se iniciou a produción dun dos autores máis prolíficos da ficción científica galega, tanto a dirixida ao público en xeral, coma a de potencial receptor infantil e xuvenil, como é **Ramón Caride Ogando** (Cea-Ourense, 1957), que se iniciou con *Soños eléctricos* (1992). Esta novela de especulación de orde social foi galardoada co Premio Blanco Amor de Novela 1992 e, segundo Silvia Gaspar (2002a: 194), trátase da primeira novela galega de ficción científica e a única, até este momento, en sentido estrito por seguir o “modelo da ciencia-ficción convencional [...] en canto escenificación futurista, roupaxes de verosímiles argumentos científicos [...] e transposición crítica dos referentes da sociedade establecida” (Gaspar, 2002b: 451). No entanto, nesta obra a ficción científica para Begoña González (2000: 16) é

fundamentalmente el escenario, coincidiendo con el propio autor. Ni siquiera considero que sea una novela de anticipación. El espacio es sólo una elección posible para la reafirmación del triunfo del individuo creativo sometido a cualquier tipo de represión o manipulación.

Saliéntase tamén que Caride xoga nesta obra coas propostas clásicas sobre un modelo de sociedade futura, na que as deficiencias da actual aparecen potenciadas baixo o prisma deformante do desenvolvemento tecnolóxico e unha constante referencia ao

espírito rebelde dos anos setenta. Nela percíbese a pegada da obra de autores clásicos como Aldous Huxley, presente xa no epígrafe inicial, a modo de cita, e Isaac Asimov, aos que se engaden outros referentes de índole cultural vinculados coa música *pop* e *rock*, que tamén aparecen reflectidos neste peritexto prefacial, no que se reproducen unhas palabras de David Bowie.

Modos de violencia sutís, invisibilidade da morte e do impacto que produce, silencios, predeterminación antes do nacemento, dominio da xenética, organizacións moleculares en confederacións, constante loita polos recursos minerais, tendencia á uniformidade, concepción do ser humano como produto, decadencia dos deuses ou capacidade de manexar os pensamentos e vontades son algunhas das características que definen a sociedade retratada. Unha organización que se desenvolve nun medio urbano artificial, no que os vestixios das antigas cidades de distribución horizontal quedaron nos niveis inferiores, mentres que os oficios e diferentes castes se reparten nos corenta e cinco niveis da Cidade Alfa, na que viven os protagonistas: Stevo e Xandor-F. Cada un destes niveis permanece illado dos outros e é autosuficiente, desde os centros de reprodución até os lugares de diversión, o que non impide que os de niveis superiores poidan acceder aos inferiores, pero raramente á inversa. Fronte a esta organización extremadamente estratificada e controlada subsiste no deserto unha tribo considerada salvaxe, cuxos integrantes se autodenominan *os homes*, e na que se practica unha economía de subsistencia en fase depredatoria moi rudimentaria, o nomadismo, o animismo e a comunicación telepática entre os membros do grupo.

Todos estes elementos entran en xogo ao longo de cinco grandes capítulos titulados: “O Asasino”, “Stevo”, “Factoría de soños”, “O deserto” e “Regresos”, divididos á súa vez en subcapítulos numerados. A través do relato de Xandor-F, que se converte en narratario, e dun narrador en terceira persoa, ofrécese un rico retrato dunha sociedade ferreamente estratificada, que vive na Era Nova, de costas á que os historiadores denominan Era Anterior. As causas derivadas dun cambio climático están na base do paso dunha a outra Era, feito que obrigou á maior parte da sociedade a vivir en cidades artificiais, situadas no medio dun deserto inhóspito, no que en teoría é imposíbel vivir, dado que desapareceron

os antigos bosques e pradeiras de herba alta que o progresivo quecemento atmosférico, acontecido a fins da Era Anterior, foi desecando e convertendo nunha chaira de arxila vermella e ocre que o vento cru arrinca e arrastra en inmensas poeiras (p. 54).

Percíbese nesta obra a influencia das novelas policiais, especialmente na primeira parte, na que ten lugar o interrogatorio ao que é sometido o Asasino, un individuo pertencente á clase máis baixa e manipulado xeneticamente desde o seu nacemento para actuar como sicario e mercenario. O nome Xandor-F é unha denominación xenética que se refire aos clons destinados a un oficio concreto e só diferenciados pola letra do alfabeto. Nas respostas ao interrogador explica a súa propia vida, marcada por unha férrea loita pola supervivencia desde a máis tenra infancia, desde o desamparo e a falta de calquera tipo de sentimento, agás a ansia voraz de matar. Móstrase crítico coa orde social establecida e non teme a morte, posto que a ve como unha saída a todo o padecemento que ten vivido, nunha existencia na que valora como feito excepcional a oportunidade de coñecer a Stevo, erixido en símbolo, case deus, do sistema vixente. Xandor é sometido a un proceso no que tentan reconstituír a través del o corpo de Stevo, facer que adquira a súa personalidade e que revele máis detalles do ser “elixido dos deuses e, coma eles, xove, artista e apaixonado. Stevo Dádik, o que devolveu a poesía á terra” (p. 46), convertido en obxecto de culto.

A través do proceso mental ao que someten a Xandor-F reconstrúese a vida de Stevo, descendente da clase privilexiada dos Militares, que naceu no ano 143 da Nova Era. Rapaz precoz e moi intelixente, observa a realidade que o circunda con ollos escrutadores. Desde a máis tenra infancia cuestiona o estado das cousas e pregúntase a causa dos cambios tan brutais que levaron a unha nova organización social, na que se deu o abandono da familia e da cópula como acto xerador de vida; rexeitáronse as relixións monoteístas e búscase no acto de creación artística unha forma de transcender o tempo e achegarse á esencia das cousas. Unha sociedade na que as realidades substitutivas, o soma e a alimentación son os únicos elementos que fan equiparábeis a todos os seres humanos. Neste contexto de predeterminación Stevo decide adoptar unha postura activa de oposición á orde establecida, renunciando á súa caste. No proceso de purificación e busca de si mesmo, decide vivir segundo o nivel de vida de cada estamento e conclúe, despois das intensas experiencias persoais, que a única alternativa para achegarlle a súa mensaxe á gran masa é a través da música. Nesta misión reúne a unha serie de individuos marxinais (Sígran-R, Gonzal-C e Noxidow) e con eles forma un grupo que fusiona estilos na liña de “cancións-narracións-representacións”, coas que acadou un éxito inédito na Era Nova. Unha forma de resistencia dentro dun espazo eminentemente urbano e heterotópico, símbolo do potencial que a música tivo ao longo

da historia como modo de protesta, moi presente aínda na sociedade galega a través do fondo sentido que adquiriu a Nova Canción Galega nos anos sesenta e setenta, como denuncia da ditadura e da falta de liberdade.

Expulsado da cidade e condenado ao desterro no deserto, Stevo deixa tras de si a semente da que se vai denominar a Neo-revolución, unha toma de conciencia da necesidade de cambiar as cousas, en nome da que se fai co poder unha nova orde política. Stevo abandona a cidade acompañado por Lúmia, moza da clase alta condenada a exercer a prostitución nos niveis máis baixos desde a adolescencia pola fraude cometida por seu pai. Ambos os dous sobreviven no deserto coa axuda dun grupo de marxinais, homes cobrizos aos que chegan seguindo un xigantesco camaleón e entre os que se atopa o músico do seu grupo Noxidow, o mesmo que no último concerto lle puxo ao pescozo “un obxecto arcaico de cobre que representa unha espiral de tres aspas inscritas nun círculo” (p. 113), un elemento identitario moi presente na cultura galega e que ten a súa orixe na espiral celta, símbolo sagrado da divindade, no que as espirais de forma helicoidal simbolizan a transmutación e o camiño permanente cara á perfección, representando a orixe e fin e o equilibrio entre o corpo, a mente e a alma. Este amuleto será o que propicie a súa integración no grupo, adquirindo o seu espírito, que é o que domina o home libre, á vez que abandona todo vínculo coa súa identidade anterior. Porén, Lúmia non logra acadar este obxectivo, non atopa a forma de deixar atrás a súa propia herdanza e séntese unha intrusa, o que a leva ao suicidio, vítima da febleza e do desconcerto, da súa marxinación e alienación, carente de autoestima e vontade para manter a loita na que defender a vida.

Todos estes elementos da vida de Stevo coñécense a través do proceso mental que se induce no Asasino, Xandor-F, o cal non pode chegar ao punto de transformación que experimentou Stevo ao integrarse na tribo, un proceso de purificación necesario para alcanzar tal don, por iso:

o Asasino volta ao seu ser orixinario. Xandor-F retorna a Xandor-F abatido, desmaiado, porque bateu na súa viaxe mental, inducida pola droga, cunha porta imposible de traspasar. Fica quedo, esgotado, consumido. O Investigador, abraiado, asiste ao espectáculo imprevisto e comproba, con terror, a persistencia na terra de cousas das que a ciencia non pode dar noticia (p. 144).

Demóstrase así que o poder da mente está por enriba de calquera mecanismo científico. Enigmas que non poderán resolverse nos informes do Rexistro Central, nos

que si se recollen os efectos da chamada Neo-Revolución, unha rexeneración interna que ten lugar na Cidade Alfa, cinco anos despois do desterro de Stevo e que supuxo o inicio dun novo cómputo temporal e a reprogramación de todos os sistemas informáticos relacionados coa situación e mobilidade social dos individuos na Cidade. Unha nova orde na que en realidade nada mudou substancialmente, senón que a clase dominante foi substituída por outra, que elixiu a Stevo como un dos seus fundadores, iniciando unha imparábel busca de todos e cada un dos individuos que estiveron en contacto con el para reafirmar a súa exaltación. Esta busca dará como resultado que ao cabo de numerosas investigacións atopen o corpo do propio Stevo, que se presenta moi cambiado física e mentalmente, inaccesíbel aos Investigadores, posto que, como Stevo sinala, “As vosas mentes son duras, espesas como a pedra” (p. 161).

O complexo proceso que desenvolve Caride nesta novela lembra inevitabelmente a chegada dun novo mesías a unha sociedade futura, a constitución dunha figura de referencia como centro aglutinador dunhas ideas que non coñeceu nin compartiu, e mesmo desprezou, na medida en que lle deu as costas á sociedade da que formou parte. Deste xeito, Stevo, como Xesús Cristo na relixión cristiá, só despois do seu sacrificio e mort é recoñecido e exaltado por aqueles que se autodenominan os seus seguidores, atribuíndolle unhas ideas e ensinanzas que non fan senón servir aos seus propios fins e intereses, amparados polo suposto dereito de ser os seus herdeiros e discípulos.

A alteridade representada por dous mundos separados, o emprego de elementos como o soma, a predeterminación da pertenza a unha clase, a alienación e falta de liberdade do individuo, etc., remiten intertextualmente a clásicos como *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, nunha novela novidosa no sistema literario galego que, para Domingo M. Tabuyo Romero (2002a: 452), demostra que non existen barreiras na capacidade creativa nin limitacións de xénero ou temáticas para un escritor que sabe manexar recursos como a evolución das novas tecnoloxías, os novos desafíos da manipulación xenética ou da reeducación dos comportamentos, así como as emocións, os sentimentos, as contradicións e a música, un dos eixos da novela. Por outra parte, para César Lorenzo (2002: 453) é unha fábula que bate de fronte cos nosos medos, esconxura os pesadelos e denuncia os “camiños que levan ó mundo cara ó naufraxio”.

A recorrencia temática nas obras posteriores do autor ourensán, como *Lumefrío* (1994), é unha das características que dan unidade á súa produción, converténdoa nun

rico macrotexto. Esta obra, publicada dous anos despois de *Soños eléctricos*, achega unha aproximación á ficción científica no primeiro dos tres bloques que a conforman, “Nostalxia do futuro”, na que o creador ourensán proxecta a súa propia formación científica ao abordar temas como a vida cotiá nos laboratorios, a entrega de moitos investigadores que renuncian á súa propia vida, fronte a aqueloutros que por ambición e afán de poder pensan só na súa proxección social. Entre estes textos cabe salientar “Informe final”, no que se relatan as últimas horas dun científico coñecedor do exterminio ao que se está sometendo á especie humana a través da aceleración do proceso de envellecemento; “Emerxencias”, no que se narra como un extraño ser, semellante a unha masa xelatinosa, se move polas conducións subterráneas da cidade e ataca a todos os habitantes, convertido nunha ameaza global fronte á que non hai lugar seguro; e “Vida de laboratorio”, un texto no que a través dunha trama moi ben artellada e dunha boa dose de intriga se narra como a doutora Sara Álvarez Pino descobre a forma de combater un microbio patóxico, un dos maiores inimigos da humanidade, aínda que para iso ten que se enfrontar á ambición dos seus compañeiros de laboratorio.

As temáticas que revelan unha preocupación maior polos avances científicos e as consecuencias para a humanidade corren parellas ás reflexións ao redor dos experimentos xenéticos e cuestións eternas como a morte, a traizón ou o monstruoso (Seara e Bermúdez, 2002: 243), presentes nunha produción que foi medrando e fortalecéndose con novos títulos como *Fendas no tempo* (1995) e *O sangue dos camiños* (2003).

Fendas no tempo é un conxunto de oito relatos, organizados tematicamente en dúas partes. Na primeira están presentes temas como as descubertas da infancia, a madurez, a relatividade que van adquirindo cuestións que en certas etapas da vida parecen fundamentais, como o amor, a percepción da morte ou a necesidade de vivir á presa dalgunhas xeracións, así como a descuberta da orientación sexual a través de experiencias homosexuais, aspectos todos eles que conforman un retrato poliédrico de cuestións propias da sociedade galega que até o momento non tiñan sido obxecto de atención por parte dos escritores. De máis interese para nós é a segunda parte, que se abre cun epígrafe, en forma de cita, de Stanislaw Lem, tirada da súa obra *The Investigation* (1959), e na que se refire á percepción da existencia e a súa volubidade, un paratexto interfacial que predispón ao lectorado para achegarse a uns relatos nos que predomina unha atmosfera chea de misterio e incerteza, de intriga e difuminación das fronteiras entre a realidade e a ficción. Levan por título “Pretérito futuro”, “Cadeas”,

“Discontinuidade” e “O camiño”. O primeiro deles é un breve texto no que un narrador evoca, desde a vellez, as apocalípticas palabras que de neno lle dixeran a súa anciá avoa e nas que lle auguraba a proximidade do fin do mundo. Unha mensaxe que no seu momento non comprendera, pero que agora, no final da súa vida, adquiren pleno sentido. O segundo, “Cadeas”, xira ao redor das mensaxes anónimas encadeadas, nas que se augura boa sorte para os que envían esa mesma carta anónima a un número concreto de persoas e unha desgraza para os que non o fan. Neste caso, o protagonista é un médico incrédulo, que ve con ironía as mensaxes que recibe asiduamente e ás que non presta atención, até que lle chega aquela na que se confirma a súa propia morte, feito que ocorre cando está coa mensaxe na man. Propíciase deste xeito unha reflexión ao redor da relación entre ciencia e azar, moitas veces difícil de explicar para unha mente racional. En “Discontinuidade” segue o xogo, agora da identidade dos suxeitos, posto que o protagonista se ve atrapado para o resto dos seus días baixo unha identidade descoñecida e nun pobo ao que, segundo el cre, chegou a causa dun problema técnico no seu vehículo. O final aberto e con múltiples interrogantes sen resposta sitúan o lector na tesitura de ter que decidir se en realidade se trata dun louco ou se os loucos son os habitantes do pobo no que queda cativo este home. Por último, “Camiño” recrea un mundo futurista, ameazado pola radioactividade, no que un chamán agarda a morte mentres observa como descorre, noutra dimensión, o Camiño que leva á Cidade do Apóstolo. Un xogo de realidades e dimensións espazo-temporais diferentes, pero nas que o propio Camiño de Santiago até o Finisterrae é o obxecto central, representando unha auténtica “fenda no tempo”, á que o protagonista nunca puido acceder e da que, só agora no final da súa vida, comeza a entender o seu significado.

Na segunda das obras, *O sangue dos camiños*²⁸⁹, galardoada co Premio Risco de Literatura Fantástica no ano 2003, a crítica ten sinalado as recorrencias temáticas que se detectan nesta novela coas obras anteriores de Caride, en especial con *Soños eléctricos* e *Sarou* (Premio Café Dublín 1997). De feito, téñense considerado unha triloxía, na que os elementos comúns xiran ao redor dos propios títulos das obras (iniciados todos coa letra “s”), da presenza de triángulos de protagonistas ou da visión negra e violenta da realidade, como ten sinalado o propio autor nunha entrevista concedida a Mariña Álvarez (2003: 35). En palabras de Francisco Martínez Bouzas (2003a: 3) esta novela é “unha prolongación e un reencontro” co gran macrotexto da produción do autor,

²⁸⁹ Como xa se sinalou, esta novela foi traducida á lingua portuguesa por Dina Almeida co título *Tempos de fuga* en 2004.

marcado pola continxencia e eventualidade da felicidade e a imposibilidade de pechar no determinismo das leis e teorías o mundo dos seus personaxes, posto que parecen todos dominados inexorabelmente polo azar.

Tamén se destaca a madurez que adquiriu a escrita de Caride, nunha obra de difícil clasificación, tanto polo estilo coma pola temática tratada, na que predomina a presenza do cotián na sociedade actual, representada por tres historias paralelas. A forte pegada realista do narrado vese rota só pola presenza duns elementos chamados “oders”, uns transpositores de personalidade que crean dependencia psicolóxica e que son resultado da enxeñería xenética máis avanzada. Estes elementos representan no universo creado o requintamento do consumismo, no que estes biochips permiten a fuxida dun mesmo, o cambio de identidade, pero tamén poñen en contacto aos que os tocan cos máis terribes pesadelos e a soidade máis absoluta. A razón é que cada vez que se entra en contacto con eles o receptor dos seus efectos sofre con total nitidez a experiencia da dor provocada por feitos trágicos que tiveron lugar na vida doutras persoas, como a ablación dunha nena africana, o sufrimento dunha nena vítima do estourido dunha granada nun contexto bélico e a agonía dun colombiano que, portador de droga no estómago, sofre a ruptura dunha das bólas que transporta.

Os nove *oders* ou biochips que aparecen conteñen a memoria de seres humanos que morreron, os momentos finais das súas vidas e o padecemento que lles provocou a morte, o que permite a outros experimentar en carne propia estas sensacións sen acabar morto. Experiencias extremas que, tanto pola descarga de adrenalina, coma polas sensacións de explorar máis alá dos límites de nós mesmos, producen un coñecemento que provoca adición, pois como confesa Darío Gancedo, un dos protagonistas e narratario de parte da historia:

desafían, e aínda estremecen, os alicerces da razón, os convencionalismos máis universalmente admitidos (...) Sentíame esvarar a unha incontrolábel dependencia psicolóxica destas pavorosas experiencias, mesmo advertindo a súa malignidade suprema, mesmo presentindo a súa espantosa orixe (pp. 110-111).

Espacialmente a novela desenvólvese nun triángulo, formado por Nova York, a Bretaña Francesa e o Camiño de Santiago, lugares que adquieren sentido en planos paralelos, dentro dunha gran fragmentariedade, que só no final acaban por converxer. En canto á técnica narrativa, xógase coa temporalidade e a espacialidade, ademais de

configurar un quebra cabezas que o lector modelo só chegará a completar no momento final, no que se ve obrigado a reflexionar sobre todo o lido e a reestruturar as súas expectativas, que se ven fanadas. Outro aspecto moi destacado é a linguaxe que emprega o autor, na que convive en perfecta harmonía o galego normativizado coa inclusión abondosa de termos ingleses e franceses (segundo o espazo no que se desenvolva a acción), na liña da literatura que aposta polo hibridismo de linguas e a convivencia destas nun mesmo espazo e lugar, conformando unha nova perspectiva identitaria e tamén cultural.

En definitiva, unha obra que se configura ao redor de grandes doses de erotismo, de elementos do onírico e da ficción científica, nun caleidoscopio que leva ao lector a reflexionar sobre o sentido da vida e da existencia. Unha novela que ademais de estar avalada polo prestixio do propio galardón acadado, tamén recibiu unha boa acollida por parte da crítica, a cal a situou como un dos produtos máis interesantes do sistema literario galego destes anos (Martínez Bouzas, 2003b: 395-397), así como a obra máis madura e lograda do autor ourensán até ese momento, na que confronta ao home cos avances científicos, a busca dun mesmo na soidade máis absoluta e o camiño cara ao destino de cada un, malia non sermos conscientes da forza e determinación do azar.

Nesta década tamén se aproximaron á ficción científica outros autores, que contribuíron con obras moi heteroxéneas á creación de novas correntes temáticas, abrindo vías inexploradas nesta modalidade xenérica e que en moitos casos foron recoñecidos cos galardóns máis prestixiosos do sistema literario. Achegámonos a eles, despois de reparar na creación máis innovadora e relevante de Caride Ogando, por orde cronolóxica, o que favorecerá a percepción da evolución que durante esta década se deu na creación de ficción científica.

Entre as creadoras que no inicio da década achegou unha obra con trazos de ficción científica está **Marilar Aleixandre** (Madrid, 1947), que publicou en 1993 unha novela de signo futurista e detectivesco, *O tránsito dos gramáticos*. Esta novela foi finalista do Premio Xerais en 1992 e nela desenvólvese unha investigación que tenta esclarecer a causa de dúas mortes ocorridas durante a celebración dunha carreira entre motos e escavadoras. A situación espazo temporal é un Santiago de Compostela localizado nun futuro distante, no que prima a violencia e un ambiente tétrico.

Con trazos tamén futuristas e un tanto apocalípticos viu a luz a novela *Hipogrifo* (1994), de **Antón Risco** (Allariz, Ourense, 1926-Vigo, 1998), que xa tiña publicado o

relato “O astrofísico” na revista *Dorna* (1989)²⁹⁰. No primeiro caso, o relato desenvolve unha intensa intriga ao redor da desaparición dun científico, ao que a súa muller busca desesperada. Todo o misterio que envolve esta desaparición parece ir desvelando un posíbel secuestro por parte do Corpo de Intelixencia Americana, pero acaba por desembocar nunha descuberta fascinante: o científico tivo que se agochar para non ser asasinado porque é coñecedor de que a masa orixinaria do Big-bang é o resto dun universo que foi destruído e que era o auténtico. Isto lévao á certeza de que o mundo no que vive non existe, senón que é unha ilusión que acabará por ser destruída tamén e da que

non ficou máis ca o pulo enerxético creado por un último desexo colectivo, o puro quecer dunha febre espiritoal, a cal curiosamente, cando se foi enfriando, fíxose ben complexa, percorrida por forzas encontradas co que estoupou, creando esta gran fantasía en cadea que coñecemos (p. 50).

Unha forza capaz de converter a Humanidade nunha ilusión tan real que non é cuestionada por ningún dos elementos que a conforman, agás por aqueles que contan cos medios necesarios para desvelar tal segredo e que supón a negación dun mesmo, a toma de consciencia do absurdo que é a vida ou a falta de existencia desta.

No segundo caso, *Hipogrifo* (1994) foi cualificada por Marie-Thérèse Dumont (1996: 380) como unha metáfora poética que permite “anuar todos os elementos da totalidade”, o universo, a humanidade, o tempo e o espazo, nos que se desenvolve unha historia de amor, se insiren trazos de ficción científica, se reflexiona sobre diversos aspectos da moralidade, na que o presente se interpreta á luz do futuro, cuxa temática xira ao redor do poder e a manipulación practicados e sufridos polo ser humano como único obxecto de toda experimentación. Maniféstase nos personaxes o desexo de trascender os límites a través da manipulación do destino común, dos soños e da acaparáción das forzas dos outros. Dalgún modo, ponse de relevo que a natureza humana se diferencia do resto pola consciencia que posúe de si mesma e do lugar que ocupa no universo, nun proceso constante da procura da liberdade, no que irá máis alá dos múltiples graos de autoridade que a constrinxen e seducen. A crítica ten salientado tamén o tratamento da identidade, como pon de relevo Dumont (1996: 382), como “hipotética intimidade do individuo nun mundo invadido, sometido á especie”, no que

²⁹⁰ Este texto foi incluído tamén na *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega* (Risco, 1991: 235-240).

os humanos se poden desprazar e comunicar sen obstáculos, grazas a aparellos altamente sofisticados, comunicadores, presentadores, mentres os corpos carecen de sangue e son asexuados, non existen as conversas privadas e dáse unha total nivelación do individuo en proveito da comunidade, cunha constante vixilancia da autoridade, que é omnipresente e omnipotente. Fronte a ela sitúase a voz interior que permanece nos corpos e que mantén vivo o desexo irrefreábel de loitar pola liberdade, nun mundo que fai sentir ao protagonista como Zor e Tara “atrofiado, mutilado, nun universo de repeticións, de lugares comúns, de banalidades, un exilio feito a medida polo poder e as palabras doutros, todo o que existe e o constrinxen” (Dumont, 1996: 384).

Dividida en tres partes, nas primeiras páxinas danse unhas suxestións do autor, nas que xoga coa referencia á complementariedade delas, sementando a dúbida ao insinuar que tamén poden opoñerse e convidando ao lector a que deambule pola obra ao seu gusto, dado que está ante un proceso no que terá que refacela de novo, na que parece que están contidos todos os posíbeis, nunha especie de círculo no que nada pode fuxir, na que se bota man do xogo de espellos, de imaxes como a “greta” e na que o discurso vai impulsando dun punto de referencia temporal a outro, á vez que escurece as pegadas e cuestionando as certezas. É de salientar tamén o xogo metaliterario que se establece a través de Carlos, que tenta buscar o senso do mundo e incluílo nunha novela, exploralo e apropiarse del, aínda que o seu discurso permanece no universo dos sentidos.

En 1994 **Darío Xohán Cabana** (Roás-Terra Chá, 1952) foi galardoado co Premio Xerais de Novela por *O cervo na torre* (1994), unha novela futurista que provocou posicións encontradas entre a crítica no momento da súa publicación. Moncha Fuentes (1995: 123-125) considera que é unha das novelas máis ousadas que apareceu no panorama literario galego deste momento, na que se inclúen “algunhas das máis brillantes páxinas de literatura militar” e na que se leva a cabo unha “fermosísima meditación poética sobre o futuro”, soñado en clave de independencia nacional, na que convive a recreación dun ambiente medieval e cabaleiresco, con pasaxes eminentemente existencialistas e na que se poden seguir as pegadas da obra de Leon Tolstoi ou Stendhal, converténdoa nunha novela que “será un punto de referencia obrigado na nosa literatura”, na que converxen a “máis fermosa lingua literaria, historia, mitos e soños capaces de ennobrecer as mullerese e homes galegos que, a finais do século XX, pensamos que dalgunha maneira, o soño de García é tamén o noso soño” (Fuentes, 1995: 125).

Fronte a esta recepción laudatoria sitúase Xesús González Gómez (1995: 289), para quen a novela representa o “paradigma do *kitsch* político”, integrándoa na tendencia daquelas novelas que “non son máis que discursos explícitos dun autor que deita verdades abstractas das que se sente depositario... e difusor”, con personaxes maquiavélicos e mistificación ideolóxica, centrada na reconstrución dunha identidade transhistórica e transindividual, como se os personaxes funcionasen mediante o “dispositivo ideolóxico do enraizamento”, en palabras de Guy Scarpetta (González Gómez, 1995: 289).

Análises posteriores, como a de Dolores Vilavedra (2000) sitúan a novela na dirección épico-étnica predominante nas novelas deste momento do autor (como, por exemplo, *Morte de rei*, 1996), e entronca coas gañadoras das primeiras edicións do Premio Blanco Amor “que compartían o afán por constituírense en intentos de revisar a nosa historia desde unha perspectiva autóctona, en clave máis mítica ca empírica” (Vilavedra, 2000: 25). Neste sentido, Xoán González-Millán (1991) destaca como característica fundamental desta produción a dimensión alegórica, convertida en alicerce do difícil proceso de construción narrativa, unha “fórmula discursiva que, pola súa mesma natureza, fai posible e cuestiona ao mesmo tempo a instalación textual dos diversos códigos que permiten falar de imaxinación totalizante” (González-Millán, 1991: 31). Pola súa parte, Carlos Alhogue Leira (2001: 91-108) achégase á análise destes textos desde unha clave eminentemente pragmática, na que considera que o lector pode identificar persoas e grupos da súa realidade cotiá, dos que forma parte o creador, pola grande intertextualidade, que el cualifica mesmo como “dependência discursiva” que a obra de Cabana mantén coas conversas que Xosé M. Salgado e Xoán M. Casado reproduciron no volume *Xosé Luís Méndez Ferrín* (1989), identificando os trazos máis significativos desta estreita relación.

Desde o punto de vista do contido, a novela presenta unha Galicia que despois dunha catástrofe nuclear integrou unha república unida con Portugal, na que quedou latente un estado protoindustrial e no que a unidade do territorio está incompleta pola condición da cidade da Coruña como cantón independente, unida ao territorio español por unha estrada que segrega a metade norte da provincia de Lugo. O protagonista chairego emprende unha viaxe da terra natal á capital dese novo estado, chamada Grándola Nova, na que se atopa con Castromao, personaxe central da novela e vello compañeiro da loita política que é o presidente do partido comunista que goberna a Galicia ficcional. Ambos os dous pónense á fronte dun exército que se dirixe a cercar a

cidade da Coruña para recuperar a unidade da patria ideal e o control da refinería desa cidade, que representa o progreso e novas oportunidades para a república. Unha especulación ficcional na que o autor proxecta no futuro a súa análise do panorama político da Galicia actual do lector, na que pode desvelar moitas das claves da novela.

No mesmo ano ca Darío Xohán Cabana publicou **Arturo Lezcano** (Ourense, 1939) a colectánea de dezaseis contos *Os dados de deus* (1994). Estes relatos comparten como pano de fondo a inestabilidade e a imprevisibilidade do mundo e neles prima un ritmo áxil, moi próximo á linguaxe cinematográfica (Nicolás, 2002: 30). A crítica ten destacado a ensamblaxe da ficción científica con elementos folclóricos de Galicia en dous planos “harmonicamente encaixados”, nos que a ironía e o sarcasmo permiten o paso dun ao outro con naturalidade (Ponte Far, 2002: 529). Pola súa parte, Constantino Pazos Sobrino (2002: 32) destaca a pegada de autores como Antón Risco e Álvaro Cunqueiro nunha obra que considera un “intenso exercicio de literatura fantástica” no que se crea un amplo universo referencial que dá paso a unha visión universal, na que se combina o netamente galego con elementos tan dispares como os mitos populares e elementos da ficción científica. Segundo Antón Risco, prologuista da obra, con esta entrega Lezcano está contribuindo a enraizar o xénero narrativo fantástico na literatura galega.

Tamén na liña do relato breve, **Xosé Miranda** (Lugo, 1955) publicou baixo o título *A biblioteca da iguana* (1994), unha serie de contos, entre os que é de especial interese para este traballo o que lle dá título ao conxunto, pois nel recreáanse as consecuencias da toma de control das comunicacións do planeta por parte dun grande ordenador, que augura os perigos do control alienante das máquinas sobre a vida dos homes. A medida que avanza a trama vaise perfilando unha mordaz crítica á capacidade de manipulación e dominio que se establece na sociedade da información, na que un único ente pode intervir aleatoriamente en cada libro, xornal, revista, etc., durante o proceso mecanizado da súa impresión, mesturando información, modificándoa ou eliminándoa, ante o que os individuos se ven impotentes e desorientados, incapaces de localizar o “intruso”, invisíbel nun labirinto inexpugnábel que lle serve para acceder a calquera mecanismo informatizado do planeta. A prensa escrita, a telefonía, a Internet, etc., son elementos que poden caer nas redes deste control maquiavélico, posto ao servizo do control do home, ao que somete a través dunha percepción manipulada do mundo que o rodea, nun proceso que lembra a Torre de Babel, dado que esta intrusión na información acaba por aniquilar a comunidade, ao converter os individuos en seres

illados, desorientados e confusos, incapaces de reaccionar por descoñecer a procedencia do ataque e mediatizados por canles de comunicación tomadas e controladas por ese poder descoñecido, que se identifica como unha mutación inicial que altera todo o proceso posterior.

Este relato coñeceu en 2005 unha versión cinematográfica co mesmo título, unha longametraxe dirixida por Antón Dobao, na que se recrea moi fielmente o texto, que foi adaptado ao guión polo propio Dobao e Miguelanxo Prado.

En 1995 publicou **Manuel Lourenzo González** (Vilaboa-Pontevedra, 1955), a novela *Arqueofaxia*, recoñecida nese mesmo ano co Premio Manuel García Barros. Unha proposta da que se ten destacado a súa visión do mundo ben fundamentada e a preocupación moral, por palpar nela o intento de tomar partido en cómo é a vida ou somos as persoas. Unha novela coral, na que se van tecendo as vidas dun numeroso grupo de persoas, que loitan nun futuro desesperanzador e decadente, configurando un crebacabezas que o lector ten que organizar a medida que avanza a trama e descobre as claves que lle dan sentido ao conxunto dunha obra eminentemente polifónica.

O núcleo central da novela xira ao redor da loita contra as duras consecuencias da “lisemia”, enfermidade para a que non se atopan remedios, o que provoca a práctica aniquilación da raza humana. Nesta situación extrema xorde a FADA, un grupo de ideoloxía anarco-eco-nacionalista que loita pola xustiza, aínda que poñendo en práctica métodos moi violentos e primitivos, cos que atacan fundamentalmente a unha poderosa empresa farmacéutica. Unha guerra de guerrillas a través da que se desenvolve unha desilusionada reflexión sobre a degradación moral do ser humano e a situación extrema da civilización, o que non impide que o creador bote man dunha gran tenrura e un intenso lirismo. Un conxunto de elementos nos que se integran tamén aqueles de marcado carácter simbólico e onírico, configurando unha novela poliédrica, na que os enfoques propios da ficción científica se poñen ao servizo da visión descarnada sobre nós mesmos e a realidade diferencial de Galicia, así como a reflexión moral e política sobre as grandes cuestións que preocupan desde sempre ao ser humano.

Tamén en 1995 viu a luz *Galaxia lonxana*, de **Lois Fernández Marcos**, unha colectánea na que se recuperan os textos incluídos na pioneira *Homes do espacio* (1976), “XLY-DRY” (pp. 9-14) e “Vietnam 33-35” (pp. 15-19), aos que se engaden outros títulos nos que se recrean viaxes espaciais, ataques extraterrestres e mundos distantes. Este conxunto de quince relatos curtos mantén unha estreita relación coa primeira obra, tanto polo emprego de nomes exóticos, coma pola recreación de

universos e intrigas siderais. En xeral son textos tinguidos por un ton melancólico e certa derrota existencial, moi visíbel en “Invasión” (pp. 57-62), no que se recrea o ataque dos extraterrestres a Nashira, pequeno planetóide habitado polos terrícolas, que é invadido por humanoides doutras galaxias, sen que os seus habitantes opoñan resistencia. Tamén é de salientar a presenza de protagonistas femininas en textos como “As sacerdotisas hermafroditas de Malani” (pp. 21-28), no que se describe a visita á cidade de Vashora, nun planeta distante, antítese do mundo coñecido, caracterizada pola súa antigüidade, a ausencia de robots e cerebros electrónicos, na que se practican ritos ancestrais e existen sociedades só de mulleres, que enlazan co mito do reino das amazonas. Unha presenza feminina que se converte en tema central noutros relatos da colectánea, nos que se recorre a estereotipos cinematográficos, como a loira e lanzal protagonista de “OVNI” (pp. 51-52), reminiscencia das mulleres pasivas que apareceron nos filmes americanos dos anos sesenta e setenta, que mantén un fugaz encontro sexual con Antón, seducido por esta fermosa astronauta. Tamén en “Perdidos na galaxia” (pp. 53-56) se toman as relacións amorosas como temática, ao narrar o secuestro do protagonista polos extraterrestres, que o manteñen durante meses cativo nunha astronave, pero que é liberado pola súa carcereira ao namorárense, aínda que rematan perdidos nun deserto planeta descoñecido, temática que se recrea tamén en “Fungos” (pp. 63-69), onde o protagonista loita por sobrevivir nun estado febril.

Recórrese aos enfrontamentos entre civilizacións de diferentes planetas, que son obxecto de relatos como o que lle dá título á colectánea, “Galaxia lonxana” (pp. 101-115), o de maior extensión do volume, no que o protagonista, un home do planeta Nadir, fai un percorrido por parte da historia do universo, na que fala de seres procedentes dun vello planeta chamado Terra, miles de anos despois da súa desaparición. Na evocación do que foi a súa vida, describe un mundo inhóspito, rexido pola violencia e a confrontación, no que os habitantes de diferentes razas sobreviven en cidades soterradas, moitos deles organizados en exércitos piratas baixo o mando dunha muller.

En xeral, nos demais contos do volume, aínda que se elixe como escenario un planeta distante ou un tempo futuro créanse mundos maravillosos, máis próximos ao onírico, ao mito e á lenda, introducindo en moitos casos solucións ou vías de carácter científico. Canto ao estilo, moitos textos sitúanse nun nivel próximo á transmisión oral, con apelacións ao lector e un constante recurso a símbolos, mitos e nomes exóticos, moitos deles con reminiscencias orientais, sen esquecer algúns trazos identitarios, como

a morriña que padecen moitos personaxes. En xeral predominan os espazos futuristas, representados por grandes cidades, espazos urbanos heterotópicos, nos que os seus habitantes viven ao bordo do colapso. Tamén é recorrente a imaxe do planeta Terra como lugar contaminado, esgotado e destruído, punto de referencia para moitos protagonistas que tiveron que fuxir ou foron levados a outros puntos do universo onde a vida se abre paso de novo, aínda que sempre co presentimento da ameaza e o perigo, que se materializa nunha violencia extrema, o que por veces entra en confrontación co mundo futuro descrito, que semella primitivo e arcaico. É de salientar a recorrencia á subversión dos roles de xénero, dado que na maior parte dos casos o poder está en mans dunha muller, a cal somete ao protagonista aos seus caprichos de carácter sexual, a modo de fantasía erótica e constante alusión ás amazonas, aínda que o protagonismo e o punto de vista é eminentemente o masculino, de aí que acaben sempre sucumbindo aos seus encantos, unha debilidade que normalmente pagan coa morte.

Desde unha perspectiva futurista, localizada no verán de 2075, **Carlos Mella** (O Foxo, A Estrada, Pontevedra, 1930) en *Luces de Fisterra. Esperpento xacobeo* (1995), recrea, a través de *flash back*, sucesos ocorridos en Galicia a finais do século XX. Unha novela curta na que o distanciamento temporal lle serve ao autor para recrear un discurso corrosivo e sarcástico, que move ao lector á reflexión sobre a situación política e social que está a vivir, cun estilo que sitúa a obra a medio camiño entre a novela picaresca e o esperpento valleinclaniano.

Seguindo a liña do relato curto, **Manuel Seixas** (Vilagarcía de Arousa, 1961) inclúe na colectánea *Viñeron do espacio interior* (1996) propostas como “Cemento”, un texto galardoado co Premio de Novela Curta do Concello de Marín en 1994 e que comparte cos demais do volume a mestura de diferentes voces narrativas e o tratamento de diferentes aspectos da vida, das relacións humanas, do poder, das institucións, do amor, da morte, dos roles que xoga cada individuo na sociedade e da impotencia deste fronte a un sistema asoballador. A obra organízase ao redor de tres bloques: “Despegue”, “Voo” e “Ateraxe”, nos que prima a violencia cotiá, un aspecto recorrente na produción deste autor, que para críticos como Francisco Martínez Bouzas (1996: 6) representa un tipo de literatura na que só se ofrecen “impresións efémeras e fuxidías”, lonxe das sensacións pracenteiras que agarda da literatura, aínda que “teñen dereito a existir, xa que se ensaian novas rutas e camiños”, nos que recoñece o valor de que unha pequena editora “se atreva con esta sorte de literatura”.

Este mesmo autor tamén publicou *Bailarina* (1999), unha novela ambientada no ano 2120, momento no que a Terra é un elemento máis do sistema solar, convertido en centro do universo. Temas como o amor, o sentimento intrínseco do ser humano, o desexo de aventura e a procura de liberdade son tratados nunha obra na que se percibe a influencia de grandes clásicos como Ray Bradbury e Carl Sagan, que se plasma xa no epígrafe inicial, ao agradecerlle a este científico e creador norteamericano o interese que o cosmos representa para Seixas. Preséntase unha sociedade futura, rexida por un Consello Mundial, na que a busca dunha saída á situación de colapso da Terra supuxo nos primeiros anos do século XXI o inicio da colonización do Sistema Solar. Nesa sociedade futurista téntase dar resposta a moitas das cuestións que inquietan, desde antigo, á sociedade, entre elas o amor, problema que se superou co “Test de Lubovskaia”, cuxo obxectivo é coñecer a compatibilidade das relacións de parella mediante unhas pulseiras que se interconectan. A realidade virtual, a indefensión, a soidade e desorientación dos individuos reflíctese nas vidas de Ollos, Anne, Eva e David, nomes simbólicos que buscan un lugar no Universo no que tentar ser felices, pero no que non o logran, como se pon de manifesto ao longo dos vinte e oito capítulos breves numerados nos que se estrutura a obra. A crítica da uniformización, do control alienante do individuo, do afán de posesión e do poder dos centros de control, que tanto no pasado coma no futuro loitan por manter o estado das cousas, por seguir dominando os recursos e sobre todo a información, nunha sociedade cada vez máis clónica e sometida. Péchase a obra cun glosario no que se explican algúns dos neoloxismos empregados e, fundamentalmente, as siglas, que por veces pexan a lectura. Tamén se inclúe unha “Coda musical” na que se repasan as cancións que aparecen citadas ao longo da obra, unha homenaxe á música que inspirou a Seixas durante o proceso creador.

No momento da publicación a obra contou cunha gran recepción crítica, a cal amosa unha posición máis ou menos contraditoria, ao considerala en moitos casos un produto reiterativo, redundante e un retroceso na traxectoria do seu autor, como mantén Dolores Vilavedra (1999: 6b), quen fala tamén dun esforzo estéril e innecesario pola falta de calidade do texto e o desinterese que amosa para os lectores. Pola súa parte, Armando Requeixo (1999: 64) considera que é un híbrido entre a novela amorosa e de aventuras, na que é un atranco a datación dalgúns feitos nun futuro próximo, o que condena a novela a unha lectura caduca e lle resta verosimilitude. Para Xosé Manuel Enríquez (1999: 21) é unha obra frouxa, simple e sen pretensións, na que se atopan

todos os ingredientes necesarios para unha obra de lectura rápida. Fronte a estas posturas, Ramón Nicolás (1999: 7) sinala que *Bailarina* é un paso adiante na ficción científica galega, na que subxacen grandes temas de sempre, como o amor e a procura da identidade; e Ramón Caride Ogando (1999, 2010) considera que é unha auténtica novela de ficción científica e ante a que se pon ao descuberto as graves carencias dos críticos literarios galegos.

Continuando coas obras de relatos, **Mario Couceiro** (Ferrol, 1920) presenta en *A primeira fase e outras narracións* (1996) cinco textos que levan por títulos “Xan o da Sara”, “No comedor”, “O coche vermello”, “Os trescentos días de Mr. Maloy” e “A primeira fase”, nos que se mesturan as dimensións real e fantástica, nos que o humor se emprega como contrapunto da traxedia. Están protagonizados por homes caracterizados pola perda da identidade, a tolemia, a fuxida do pasado, a nostalxia da infancia e o autoillamento, loitando consigo mesmos e marcados polo medo ao paso do tempo, ao desamor e á morte. Conta cun limiar de Luís Alonso Girgado, que analiza algunhas das liñas creativas deste “narrador madurecido” (p. 8 e p. 9) e adianta as temáticas dos relatos, salientando a visión sombriza e pesimista da existencia que reflicte Couceiro nesta obra, na que os seus personaxes “están a debuxar círculos cada vez máis estreitos e pechados sobre si mesmos” (p. 8), pero na que tamén se pode rastrexar a nostálxica evocación da infancia perdida, do relevo do mundo onírico, da indagación no misterio da realidade do home, as referencias ao cinema e a linguaxe poética de moitos textos, nos que se establece un elo coa tradición contística galega, en especial coa obra de autores clásicos como Castelao, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro e Rafael Dieste.

En cada un deles inclúense elementos propios da ficción científica, que forman parte do imaxinario do protagonista, da súa psicose e dos seus medos, como en “Xan, o da Sara” (pp. 11-29), que despois de perder a memoria chega á conclusión de que el é un ser doutro planeta que está programado para desenvolver unha importante misión na Terra; e “No comedor” (pp. 31-49), no que Néstor, impresionado por unha película, cre que a súa muller é un ser duplicado, que a substituíu mentres ela emprende viaxe cuns extraterrestres aos confíns do universo. Canto a “Os trescentos días de Mr. Maloy” (pp. 69-87) desenvolve o retrato dun mundo que se esgota por causa da falta de chuvia, onde un abano de personaxes asisten aos últimos boquexos de animais e plantas que agonizan ao seu redor, nunha atmosfera asfixiante que confunde realidade e espellismo. A loita pola vida está representada pola esperanza que mantén un dos personaxes, un home que busca a sabedoría no libro dos seus antergos e que descobre a verdadeira natureza de

Mr. Maloy, un ser mutante do que se descoñece a súa verdadeira procedencia, pois “estaba tan afeito a ser místico Maloy que se comportaba coa moza coma se fora o verdadeiro Mr. Maloy, e iso demostraba a súa eficiencia e non outra cousa” (p. 83).

En opinión de Dolores Vilavedra (1999a) a ficción científica en lingua galega, malia os intentos destes autores, é unha modalidade narrativa que non dá callado, entre outras causas por estar “condenada a competir non só cos grandes mestres que o xénero ten no ámbito anglosaxón senón tamén coa súa presenza no cine e na televisión” (Vilavedra, 1999a: 299). Desde o noso punto de vista, este último aspecto non tería por qué ser considerado negativo, senón todo o contrario, dado que podería axudar a unha maior presenza de obras de ficción científica coas que o público está máis familiarizado grazas ao papel desenvolvido por esoutras expresións artísticas.

Pola súa parte, Silvia Gaspar (2002a: 195) considera tamén que a ficción científica é “un mundo a penas explorado polos nosos narradores”, no que a pesar disto se rexistran incursións máis de signo futurista ca científico, o cal é completamente acorde cos principios desta ficción, concibida por regra xeral como pretexto formal para emitir un xuízo valorativo sobre o modelo de sociedade en que se desenvolve. Segundo Seara e Bermúdez (2002: 245) o mesmo ocorreu cos intentos dos autores de relato curto contemporáneo galego, que non lograron a consolidación desta modalidade narrativa ao nivel que se produciu na Literatura Infantil e Xuvenil galega, como logo veremos.

Entre os autores que foron galardoados polas súas creacións de textos breves de ficción científica en diferentes certames cabe salientar casos como o de **Isidro Novo** (Lugo, 1951), que se deu a coñecer no “Certame Nacional Galego de narracións breves Modesto R. Figueiredo”, convocado pola Fundación do Pedrón de Ouro, co relato “A pin-up de Beautiful Street” (1992), no que se desenvolve unha temática novidosa na literatura galega, a dos andróides. Situado nun futuro indeterminado, retómase a figura do ciborg como fetiche sexual, ao construír o home a súa muller perfecta a través dos adiantos en robótica. Esta idea, aparecida por primeira vez no filme *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, tense considerado unha reescritura do mito de Pigmalión (Goicoechea de Jorge, 2010: 169) e adquiriu unha gran presenza na ficción científica durante o século XX. Isidro Novo a través da ironía recrea a historia de Xacobe, un home de grande éxito profesional que trala ruptura coa súa parella se namora perdidamente dunha ciborg, un luxo ao alcance de moi poucos. O mundo real de Xacobe confróntase a un universo que está a xurdir nunha das rúas da cidade, na que prosperan negocios pensados para os novos ricos; un lugar no que calquera capricho ou desexo se pode ver satisfeito a

cambio de diñeiro, onde a ambición humana pode elixir vieiros polos que canalizar a frustración e a insatisfacción existencial. É neste mundo artificial de escaparate onde Xacobe ve por primeira vez a Miranda, un robot con aparencia humana, programado segundo os desexos do seu propietario, que pasa a ser a súa compañeira ideal, a muller perfecta coa que sempre soñou: doce, submisa e compracente con todos os seus desexos.

Xacobe, retraído e insatisfeito séntese eufórico nesta relación de poder e control absoluto sobre a súa compañeira, un estado que comeza a verse ameazado a medida que unha teima o martiriza: cómo conservar nun mundo tan inseguro un ben tan prezado. A obsesión convértese nun desasosiego vital tan extremo que decide instalar un sofisticado sistema de seguridade na casa e programa a androide para que saiba defenderse en caso de ataque, sen pensar que unha das características destas “máquinas” é, como advertiu Philip K. Dick²⁹¹, a súa incapacidade para reaccionar ante situacións inesperadas. Finalmente Xacobe será vítima do seu ben máis prezado e do seu propio medo, pois é a androide a que lle dispara ao non recoñecer a súa magoada voz nin o seu rostro ensanguentado despois dun ataque que sofre no xardín da súa casa.

Trátase dun longo relato, no que a trama resulta trepidante, ao recrear a obsesión dun ser solitario, pechado en si mesmo e perdido nun mundo que parece querer devorar os individuos que viven nel. A soidade máis absoluta e a desconfianza nun medio que se presenta como hostil serven para desenvolver unha dura crítica a unha sociedade cada día máis mecanizada e consumista, dominada polo afán de posesión e busca dun ideal de perfección que non existe. A reflexión xira tamén ao redor da insatisfacción, fomentada polo propio sistema, daqueles que triunfan e acumulan máis riquezas, de modo que se acaban por confrontar as vantaxes dos desexos cumpridos coa fría realidade dos perigos que ameazan a posición dos individuos. Un canto á imperfección da natureza humana, á súa capacidade de adaptación e de reacción, fronte á fría programación das máquinas, incapaces de superar os limitados parámetros cos que son deseñadas; unha temática que xa vimos, por exemplo, no sistema literario infantil e xuvenil portugués no conto de Vytaute Žilinskaite, *O Robot e a Borboleta* (1988).

²⁹¹ Este autor é un dos que máis tratou a temática dos androides nas súas obras de ficción científica e caracterizounos como: predicíbeis, con personalidades esquizofrénicas debido á falta de sentimentos, baseadas só no raciocinio; a incapacidade para reaccionar ante situacións inesperadas (como a do relato), o non poder aprender dunha experiencia traumática e a falta de creatividade e de empatía (Fernández Madrigal, 2009: 1-11) e, como sinala Goicoechea de Jorge (2010: 172), estas criaturas representan para Dick a busca dunha definición do humano, un problema moral ante o que o lector deberá tomar partido para obter unha interpretación da obra que está lendo.

Este mesmo concurso na súa edición de 1999 concedeu o segundo premio a “Delirio”, de **Ramiro Rodríguez López**, un relato de marcado carácter distópico, na liña da obra de George Orwell ou Aldous Huxley, no que se describe unha sociedade sometida ao control total dos robots, aínda que os seus membros viven alleos a tal realidade. Presenta como innovación na ficción científica galega a temática das relacións homosexuais, que se escenifican a través de Antonio e Luís. O primeiro é un androide encargado de vixiar o traballo do segundo, especialista moi reputado na arquitectura barroca europea dos séculos XVII e XVIII e con claras tendencias homosexuais, que fora retirado do seu anterior destino polas denuncias dun rapaz ao que seducira. Desde o Comité de Limpeza Social obsérvanse as condutas de Luís, que logra seducir tamén a Antonio, aínda que ignora que se trata dun robot.

Simbolicamente a natureza artificial de Antonio ponse ao descuberto a través da perda dun ollo, que se produce durante o enfrontamento con Luís, quen se nega a retomar a relación por sospeitar que é unha trampa. O resorte metálico do que colga o órgano visual enfronta ao humano a unha realidade que ignorou durante anos: a alienación e férreo control das máquinas, o que o leva a iniciar unha desesperada fuga e unha loita sen cuartel contra ese poder, representado pola propia empresa na que traballa, responsábel de crear unha mente única, na que se acumula todo o saber e á que alimentan os miles de robots que cada día recollen información de todo tipo baixo a aparencia de seres humanos, como por exemplo Marta, a muller de Luís.

Localizado nun lugar indeterminado, preséntase un mundo ameazado polas radiacións, contra as que empregan escafandras e aparellos para extraer as partículas radioactivas acumuladas no corpo; os individuos organízanse en residenciais, rodeados de fortes medidas de seguridade, onde os robots se encargan do coidado e control dos residentes; as parellas fórmanse mediante o Servizo de Matrimonios da empresa na que traballan, unións baseadas na complementariedade xenética dos individuos; as persoas viven pendentas da inxesta de múltiples medicamentos: uns para controlar as emocións, outros para durmir, outros para contrarrestar estas inxestas, etc. Unha sociedade na que nada é aleatorio, senón que todo responde a unhas leis prefixadas, onde os robots son “seres perfectos” nos que “non existe a improvisación nin a xenialidade” (p. 182) e cuxa función é traballar para a creación da “mente eterna”, na que se une pasado e futuro, na que “coexisten as experiencias dos individuos que a antecederon e as dos que nunca a sucederán. Todo o que o mundo pensou está no seu cerebro e todo lle pertence” (p. 182). Un “gran irmán” no que os humanos como Luís viven ignorando o que realmente

pasa, por iso loita até o último segundo da súa vida para manter a transmisión en directo na que se desvela o ataque ao que é sometido, rompendo “un destino meticulosamente cego” (p. 184).

Salienta neste texto a crítica social de aspectos como a loita contra a propia natureza do home por conseguir a aceptación social, baseada na necesidade de manterse no que é considerado “normal”, como o matrimonio de Luís e Marta, “unha tapadeira” (p. 182), que lle axudaba a el a ser aceptado socialmente, malia as súas inclinacións homosexuais; preséntase ao heroe vítima do sistema, que loita en solitario e entrega a súa vida por descubrir a verdade do que está ocorrendo, simbolizada no acto final que pecha o texto: “sentiu que tiña as veas abertas. Non lle importaba desangrarse” (p. 184), evidenciando a súa natureza humana, a capacidade de sentir, de dar a vida para revelar a gran verdade oculta: o home está sendo aniquilado e substituído por unha sociedade artificial e robotizada.

Outro autor novo que foi recoñecido nun certame literario cun texto breve con trazos de ficción científica foi **Manuel Gago Mariño** (Palmeira, Ribeira, 1976), que recibiu o segundo premio do I Certame de Narración Curta Ánxel Fole por “Danae +3” (1997). Caracterízase este texto polas múltiples referencias culturalistas, nas que se deixan sentir as pegadas dos mitos e símbolos da cultura clásica, nun percurso pola historia que chega até os superheroes da industria cinematográfica norteamericana do século XX. A través dun estilo marcado polo fragmentarismo, polas imaxes superpostas e desorganizadas, a modo de *flashes*, nárranse as actividades dun grupo de mercedarios nunha sociedade futurista, na que prima a violencia e a indeterminación, con trazos moi confusos, como a referencia á data 13465, o emprego de armas con raios láser, zonas residenciais, rúas baleiras, etc., así como a introdución de epígrafes entre diferentes parágrafos que representan saltos temporais e espaciais.

Por último, **Beatriz Lorenzo López** (Ourense, 1982) gañou o Iº Premio do Certame de Novela Curta d’A Peneira (1999) con “A terra da Terra”, un texto no que se xoga coa existencia de mundos paralelos que conflúen até ser imposible a convivencia de ambos os dous. Sitúase temporalmente dous mil anos despois da fundación de Erz, un lugar perfecto creado por un científico terrestre cando se cre que o planeta está chegando ao seu colapso. Non obstante, durante un conflito que xorde en Erz a enviada O-JK decide que esta sociedade ideal ten que ser destruída para garantir a continuidade da vida na Terra.

Entre as convocatorias tamén merece salientarse un certame celebrado na Universidade de Santiago de Compostela en 1996 e unhas xornadas de ficción científica, que tiveron lugar na Facultade de Física, da mesma institución académica, os días 9, 10, 11, 17, 18 e 19 do mes de decembro. Estes eventos foron organizados pola Asociación Galega de Ciencia Ficción (AGASF) e a Asociación Cultural A Mirada do Revés, que convocaron o certame como homenaxe ao autor polaco Stanislaw Lem e que contou con dúas modalidades: unha para conto curto e outra para conto longo, dando cabida á lingua galega, castelá e portuguesa.

Froito da primeira convocatoria editouse no ano 1998 un volume no que, baixo o título de *I Certame USC de contos de ciencia ficción. Premio Stanislaw Lem*, se recollen os traballos premiados. Este volume conta cunha introdución de Juan-Luís Pintos, “La Ciencia Ficción desde un nodo de la red”, na que avoga pola ruptura coa imaxe de centro e periferia, dado que desde a organización do certame se manifesta o rexeitamento de “vellas imaxes” e estereotipos, á vez que se busca construír outros novos, máis acordes coas posibilidades actuais e futuras, obxectivo para o que consideran que a ficción científica pode ser un bo recurso. Esta opción materialízase a través dunha concepción nodal, na que o imaxinario non xoga á xerarquía ou ao dominio, senón á equivalencia e á multiplicidade. Unha obra na que se fai unha clara aposta pola innovación e na que o labor dos colectivos que promoven tanto o certame, que tería unha segunda edición, como as xornadas se sitúa nun terreo moi próximo ao denominado movemento *fandom*, que como vimos foi moito máis prolífico en Portugal.

É de interese para este traballo o único relato do volume que está escrito en lingua galega²⁹², “Unha civilización allea”, de **Anxo Botana García**, gañador na modalidade de conto longo, cuxa temática se centra nas viaxes interplanetarias e na exploración do universo. Esta anecdótica presenza da lingua galega amosa a pouca preocupación dos organizadores por empregala como lingua vehicular, o que tamén se reflicte no resto de escritos da asociación, que aparecen redactados en lingua castelá.

En 1998 convocouse a segunda edición do certame, que se resolveu coincidindo coa celebración das segundas xornadas, que tiveron lugar no mes de marzo de 1999 (os días 10, 11, 12, 16, 17 e 18), nesta ocasión dedicadas a Philip K. Dick. Desta segunda

²⁹² Malia constar nos estatutos da asociación que entre os seus fins figuraba o de “Promover a utilización e normalización do idioma e da cultura galega, desde unha posición coñecedora e respetuosa co resto das culturas universais”.

convocatoria non temos coñecemento de que se editasen os traballos galardoados, malia estar anunciada tal posibilidade nas bases²⁹³ da convocatoria.

Por outra parte a Asociación Galega de Ciencia Ficción tamén publicou entre 1998 e o ano 2003 un boletín bimensual titulado *Finis Terrae: Boletín da Asociación Galega de Ciencia Ficción*. Coordinado por Iñaki Fariña, editou máis de vinte números. Nel difundíronse artigos de opinión, estudos, relatos e mesmo recensións sobre obras de ficción científica, á vez que se daba conta das actividades da propia asociación. Tamén neste boletín a presenza da lingua galega é anecdótica, como demostran os números consultados²⁹⁴, nos que non aparece ningún relato de creación nesta lingua, aínda que si acollen algunhas críticas sobre obras galegas como a de Ramón Caride Ogando, *Soños eléctricos*, ou breves novas con referencias á literatura galega. Por outra parte, probabelmente a difusión deste boletín se vise restrinxida ao círculo de asociados, co que as súas repercusións no sistema parécenos que foron escasas, aínda que merece atención por representar unha iniciativa pioneira en Galicia.

É de salientar dentro do movemento de afeccionados á ficción científica o labor da Asociación Xuvenil Novos Segreiros de Pontevedra, que en 1998 organizou nesta cidade “Ponteficción”, un evento que, con certa irregularidade, levou a cabo varias edicións, nas que as temáticas centrais foron a ficción científica no manga (1998), a literatura fantástica en xeral (1999), a produción galega (2002), edición na que contou con autores convidados como Miguel Vázquez Freire, Ramón Caride Ogando e Manuel Lourenzo; a relación da literatura e o cinema (2003)²⁹⁵ e os mitos e as lendas (2004), no que se deu un claro predominio do fantástico e marabilloso. Segundo datos dos propios organizadores, ao longo destas edicións contaron cunha media de trescentos participantes, procedentes de Galicia e Portugal.

Esta asociación mantén desde a súa creación outras actividades como faladoiros, ciclos de cinema, seminarios, debates, etc., tentando atraer ao maior número de público

²⁹³ Recóllense as bases deste certame en <<http://personal.redestb.es/aiga/certamen/normas.htm>>.

²⁹⁴ Unicamente atopamos na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela os números 3-5 e 10-24, non localizándose exemplares desta revista en ningunha biblioteca pública galega.

²⁹⁵ Nesta edición contouse coa participación de críticos como Xoán Manuel Pintos, profesor de Socioloxía da Universidade de Santiago, quen falou sobre “O militar e a guerra na ficción científica”; e Carmen Becerra, especialista en Literatura comparada da Universidade de Vigo, que disertou sobre “A cultura como expresión de liberdade”, conferencia que serviu de preámbulo á proxección da versión cinematográfica da novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, realizada por François Truffaut en 1966. Ao redor desta obra clásica universal da ficción científica tamén se levaron a cabo outras actividades, como unha lectura pública de libros na Praza da Verdura de Pontevedra e a súa posterior queima, tanto de obras do autor americano, coma de galegos, acto simbólico co que os organizadores do evento declaraban que querían invitar a reflexionar sobre o que sería un mundo onde os libros fosen prohibidos, censurados e queimados”.

ás súas actividades e, polo tanto, achegalo á ficción científica. Non obstante, tamén hai que sinalar o feito de que este tipo de movementos asociativos teñen un carácter eminentemente urbano e cosmopolita, no que se deixa sentir o seu interese por grandes clásicos, versións cinematográficas e expresións como a banda deseñada e, en especial, o manga, mentres que permanecen en boa medida alleos á produción propia galega, agás no caso de Ramón Caride Ogando, autor de referencia que, como sinalamos, participou nunha das edicións.

A consolidación deste movemento asociativo púxose de manifesto na responsabilidade que adquiriron en 2005, ao asumir a organización da Iª Ibercon, celebración conxunta da Convención Hispana de Fantasía e Ciencia-Ficción (Hispacon) e os Encontros de Ficção Científica e Fantástico de Portugal, reunidos así por primeira vez nunha xuntanza ibérica, na que Galicia actuou de ponte, como xa referimos no apartado correspondente da literatura portuguesa. Esta convención tivo lugar no Centro Cultural Caixanova de Vigo entre o 28 de outubro e o 1 de novembro de 2005, organizada polo colectivo vigués Nemo, coa colaboración das portuguesas Simetria e Associação Portuguesa da Ficção Científica e do Fantástico, da Sociedad Española de Fantasía, Ciencia-Ficción y Terror (AEFCFT) e das galegas Bibliópolis, Asociación Galega de Ciencia-Ficción (AGASF), Cancerbero, Delta, Escuadrón, Frikidonia e Nuevos Segreles.

Nesta edición o convidado de honor foi o autor portugués João Barreiros, aínda que tamén se contou coa presenza doutros creadores como Laura Gallego, os cales falan das súas obras. Ao longo das diferentes sesións deste encontro cun amplo programa²⁹⁶, leváronse a cabo as proxeccións de diversas películas e materiais audiovisuais e tiveron lugar mesas redondas nas que se analizaron aspectos como *La saga de los Aznar*, a Literatura Infantil e Xuvenil a través da obra de Laura Gallego, os editores de xénero fantástico, o ciberespazo, a ficción científica europea fronte á anglosaxoa, a situación do fantástico en Galicia ou a relación da ciencia e da literatura. Na mesma liña tamén tivo lugar unha mesa redonda sobre a ficción científica e a fantasía en Portugal, a raíz da conferencia de Ana Cristina Luz.

Durante a década dos noventa a **tradución** de obras de ficción científica á lingua galega seguiu sendo moi escasa, como demostra o feito de que unicamente viron a luz

²⁹⁶ Pódese ver a información relativa ao evento en <<http://axxon.com.ar/not/155/c-1550329.htm>> ou en <<http://axxon.com.ar/not/142/c-1420008.htm>>.

dúas obras dirixidas ao público adulto, *O home invisible* (1991), de **H. G. Wells**, e *Un feliz mundo novo* (1996), de **Aldous Huxley**, incluídas na colección “Grandes do noso tempo”. Dúas obras coas que os creadores galegos mantiveron un intenso diálogo intertextual, tanto nas obras dirixidas ao público adulto coma ao infantil e xuvenil, como imos sinalando en cada caso.

Coa chegada do novo século na ficción científica obsérvase que continuaron as liñas da década anterior, asentándose as empresas editoras que viñan publicando, sen novas apostas pola literatura de xénero, agás a que representa desde 2007 Urco Editora, que creou a colección “Ciencia ficción”, dedicada á tradución de literatura fantástica e terror, na que nos deteremos máis adiante, cando nos ocupemos do sistema infantil e xuvenil, por editar obras que parecen acenar cara a un tipo de público entre adolescente e mozo. Non obstante, consideramos interesante observar o reforzo que experimentou o campo da tradución durante estes anos amparado en factores como a consolidación da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo, que permite cada ano contar no eido editorial con profesionais especializados en moitas áreas; a creación da Asociación de Tradutores Galegos, que creou a “Biblioteca de Traducións ó Galego”, desde a que promove o transvase de obras canónicas universais á lingua galega, entre elas, como veremos, algunha de ficción científica; e a posta en marcha de editoras específicas, centradas unicamente na tradución, como foi o caso de Rinoceronte Editora (2005) e tamén, como xa dixemos, de Urco Editora (2007). Iniciativas que se enmarcan na concepción da tradución como modo de universalización e normalización da cultura galega, coa preocupación de crear un acervo dispoñíbel na propia lingua, para a que algunhas editoras reservan unha aposta moi forte, na que se percibe esta dobre vía de actuación: a disponibilización para o lectorado galego de obras de consumo máis relacionadas coa actualidade literaria e a que mantén a preocupación por seguir traducindo as obras de referencia, moitas delas ausentes aínda en lingua galega e ás que o público accede, na maior parte dos casos, en lingua castelá, sistema cunha forte implantación en Galicia.

Os premios literarios, nestes anos seguiron convocándose aqueles que desde a década dos anos oitenta e noventa se viñan consolidando, tanto de narrativa breve coma de novela longa, como por exemplo, o Certame de Narracións Breves “Modesto R. Figueiredo” do Pedrón de Ouro, o “Manuel Murguía de Narracións Breves”, o “Risco de Literatura Fantástica” e o “Xerais” de novela. Durante estes anos xurdiron unha

vintena de novos certames, moitos deles de concellos e asociacións, dirixidos á narrativa curta, unha forma que atraeu a estas institucións que buscaban promocionar a lingua galega e propiciar a participación dun bo número de creadores, moitos deles novos, sen por iso arriscar en edicións caras, senón rendibilizar os resultados de cara á visibilización social. Foi o caso de certames como o “Hipercurtos Contos” (1999) da Asociación Xuvenil Amencer, “Relato Curto Concello de Mugardos” (2003), “Concurso de contos do Liceo de Noia” (2004), “Narración Curta Concello de Cuntis” (2004), “Micronovela do Concello de Soutomaior” (2007) e “Concurso Internacional de Novela Curta Cidade Centenaria de Ribeira” (2008), por citar algúns. Outros buscaron promover vías creativas que non tiñan sido exploradas, como foi o caso do Premio de Narrativa Erótica “Narrativas Quentes” (2001); recuperar formas de publicación que tiñan sido abandonadas, como o “Novela por Entregas de *La Voz de Galicia*” (2001); e mesmo se tentou incentivar a creación atendendo a cuestións de xénero, como co “Premio de Novela Mulleres Progresistas” (2001) e o “Certame de Relatos de Muller Matilde Bares” (2005).

Malia toda esta efervescencia nos primeiros anos do século XXI, a produción de ficción científica non deu un salto cuantitativo, senón que se observa unha baixada no ritmo de produción dirixida ao público adulto. Unha posíbel explicación pode ser a consolidación das coleccións de fronteira, entre as que “Fóra de xogo”, de Edicións Xerais de Galicia é unha das máis significativas, como veremos ao tratar a Literatura Infantil e Xuvenil. Esta colección acolleu un bo número de obras de ficción científica, tanto galegas coma traducidas, desviadas a un sistema literario para o que de partida non estaban pensadas. É probábel que as vendas que garante a súa entrada no círculo do ensino sexa unha das razóns desta decisión editorial.

Canto á produción, desde os primeiros anos do século XXI, ademais do recoñecido Ramón Caride Ogando que publicou, o xa comentado *O sangue dos camiños* (2003), tamén editaron obras con trazos de ficción científica outros creadores, como é o caso de **Xoán Fuentes Castro** (San Vicente do Grove, 1932) quen, n’*A torre no deserto* (2003), recrea unha sociedade na que as leis impostas por xerarquías descoñecidas controlan ao individuo por medio dunha opresión silenciosa que limita a súa liberdade e os seus sentimentos. A obra sitúase na liña temática das distopías clásicas, como *Un feliz mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, ou *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, aínda que desenvolve tamén unha fantasía terrorífica na que un home automeado Brais é castigado e obrigado a viaxar cara a un lugar que parece non

existir. Todos os que pasan ao seu redor e cos que xorden afectos e relacións acaban derrubándose nunha espiral de traxedia e desatino. Canto ao estilo, predomina un narrador omnisciente, que dá paso a rupturas temporais a través de *flashback* e *flashforward* e a introdución de pequenos relatos dentro da obra, que axudan a crear unha miscelánea de cadros que se superpoñen. O amor, a inocencia da infancia, a pureza dos sentimentos, a violencia física e psicolóxica, a morte e, por suposto, a liberdade do individuo e a súa opresión son algúns dos temas que flotan dentro desta metáfora social, que se desenvolve nunha linguaxe coidada, de gran lirismo (quizais excesivo nalgúna ocasión). Segundo Ramón Caride (2003: 39) créase unha marabillosa parábola entre as cuestións máis relevantes a nivel social e aquelas outras cotiás, así como un interesante contraste entre a dureza do relato e a delicadeza que abrolla nos sentimentos dos personaxes.

En 2004 tamén se publicou *O caderno de bitácora. Aventuras espaciais*, de **María Reimóndez** (Lugo, 1972), obra que toma como fío condutor o motivo das viaxes espaciais e que acadou o IV Premio de Novela Mulleres Progresistas. A crítica ten sinalado que é unha estraña novela de ficción científica (Eyré, 2004), na que se explora o espazo interior a través de elementos como naves, galaxias ou satélites que funcionan como metáforas que permiten ver as relacións humanas coma unha aventura espacial, polo que non resulta fácil a súa clasificación xenolóxica. Estes recursos son para Armando Requeixo (2004: V), “roupaxes parabólicas” que non fan máis ca falar do presente vital da propia narradora, que xoga a disfrazar a realidade de aventura espacial, nun tecido argumental que pode resultar “obsesivamente reiterativo” e un rexistro estilístico moi próximo ao coloquialismo.

Tratándose da primeira novela da autora, obsérvanse eivas propias dunha obra inaugural que asenta en cuestións autobiográficas, como o protagonismo da capitá Reimon, trasunto da propia autora. As aventuras narradas, nas que percorre o cosmos ao mando dunha nave, cumprindo misións e aproximándose ou afastándose ao seu amado planeta Caladan e ao desexado “mariñeiro s..”, configuran as notas do caderno de bitácora, que semellan narrar unha historia con certa orde cronolóxica, aínda que configuran retallos dunha viaxe interior, unha aventura amorosa vivida introspectivamente, chea de símiles e saltos temporais, na que a dimensión espacial carece totalmente de sentido, dado que cada planeta, cada nave, cada satélite ou cada misión da capitá Reimon son metáforas de persoas, lugares ou acontecementos que inflúen na vida da autora e son recoñecíbeis polo lectorado. Pola súa parte, a orde

temporal ten unha coherencia interna, conseguida doadamente porque a historia se vai contando por medio de anotacións no “caderno de bitácora” da nave, pero a fin de contas estas anotacións están cheas de recordos, que ás veces aparecen desposuídos dos elementos artificiosos característicos da novela, perden o aire onírico ou ficcional e parecen anacos auténticos da vida cotiá dunha persoa. O xogo de diluído de fronteiras afecta tamén aos personaxes, entre os que se poden adiviñar dous, que poden mesmo ser un mesmo: a capitá Reimon e a “outra voz”, debido a que os outros (representados por planetas, asteroides, estacións, etc.) son presentados pola voz da protagonista en función da súa relación con eles. En definitiva, todos estes elementos, entramados cunha gran riqueza léxica, póñense ao servizo dun falso mundo espacial, que non é tal, senón unha aventura intimista, e conforman un universo moi lírico, base da novela.

Isidro Novo (Lugo, 1951) achegouse unha vez máis á ficción científica en *Un escuro rumor tralo silencio* (2005), Premio Vicente Risco de Literatura Fantástica 2005, unha novela que desenvolve a temática da “creación de seres” a través dunha dura crítica á sociedade actual desde o punto de vista da falta de control das manipulacións xenéticas e as múltiples consecuencias que pode orixinar este feito. Unha parodia das novelas futuristas na que o protagonista é Manancial García, home fracasado, acomplexado e insatisfeito, posto á fronte da Fundación Parahumana, que busca consolidarse como empresa produtiva, na que se reúnen aquelas criaturas manipuladas xeneticamente que foron creadas para satisfacer o gusto dos seus amos, pero que por diferentes motivos acabaron abandonadas ou fuxiron dos seus fogares. Entre estes parahumanos aparecen Ar, Li e Uzal, seres intelixentes e con sentimentos, froito dos caprichos dalgunha mente humana retorcida que os quería para telos sometidos ou para se facer notar.

Este mundo futurista representa unha avanzada Galicia, na que os principais espazos xiran ao redor da Clunia Nova e a Clunia Vella, nas que xorde un grave problema: o Mal, elemento do que non se coñece a súa orixe nin natureza, pero que converte en po todo o que atopa, animais ou persoas. As pesquisas levan a sospeitar que é unha vinganza das árbores, vítimas dunha dura deforestación, as cales toman a xustiza pola man e se rebelan contra os humanos, que teñen que abandonar as cidades naturais e crear outras artificiais, as cales serven de negocio á Fundación Parahumana, onde todas as criaturas traballaban a reo para fabricar os materiais necesarios. Unha metáfora do mundo capitalista e do sometemento do individuo a unhas dinámicas das que non logra fuxir, aniquilando a natureza a costa dunha suposta calidade de vida.

Esta novela, segundo Martiño Suárez (2005: 5), presenta un “exceso de omnisciencia”, mentres que para Eyré (2005b: 26) é de salientar a mensaxe de advertencia sobre o perigo da manipulación xenética, que xorde do fondo paródico que comparte coas novelas futuristas. Tamén critica a falta de viveza do texto, ao non lograr imprimirlle axilidade, ademais de que os personaxes están moi pouco perfilados, con diálogos previsíbeis e redundantes.

Xabier Quiroga (Escairón, Lugo, 1961) publicou en 2006 *Se buscabas un deus*, unha novela de longo alento que establece un xogo intratextual e metatextual coa súa entrega anterior, *Atuado na braña* (2002), pero coa que non se pode dicir que manteña unha relación de continuidade. O argumento xira ao redor das investigacións que Ivo Clusa, un destacado informático universitario, realiza sobre a realidade ou a ficción da “Nota do autor” da novela *Atuado na braña* co fin de superar o seu TAD (Traballo Academicamente Dirixido). Un periplo cheo de misterios, intriga e enigmas ao redor dunha pescuda, na que resulta case imposible atopar un exemplar de *Atuado na braña*, que lle fornece claves para continuar coa súa investigación. Secuestros, espionaxes, conspiracións, namoramentos e abandonos, asasinatos, etc., pónense ao servizo dunha novela na que Xosé M. Eyré (2006: 26) sinala as concomitancias con clásicos como *1984* (1948), de George Orwell; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; e as galegas *A sombra cazadora* (1994), de Suso de Toro; e *A biblioteca da iguana* (1994), de Xosé Miranda, entre outras. Para Ramón Nicolás (2006: V) salienta o recurso a modelos de anticipación futurista de corte político, adobiados con trazos de novela negra, de iniciación e de crítica social, na que se reflexiona sobre o control dos medios de comunicación e o mundo ante a globalización.

Uxía Casal (Santiago de Compostela, 1957) publicou en 2006 *Vidas exemplares*, un conxunto de vinte e un relatos, que contan as experiencias vitais doutras tantas persoas, nos que predomina a presenza do estraño, do fantasioso, do misterio ou do terror, pero tamén de elementos que os configuran como pertencentes á modalidade da ficción científica. Segundo Marta Pérez (2007: 16) salientan no conxunto os “personaxes dubidosos que sofren as consecuencias dos seus actos”, cunha prosa na que se conseguen espertar sensacións, tanto naqueles contos máis eminentemente fantásticos, coma nos de terror e nas lendas urbanas, permitindo que os lectores tiren as súas propias conclusións.

Mariña Pérez Rei (Ames, 1966) deu ao prelo en 2007 unha novela na que se desenvolve unha especulación de orde social, *Canícula*, cuxa temática central xira ao

redor dos problemas derivados do cambio climático no planeta. Situada nun futuro afastado e desolador, créase unha Galicia apocalíptica que vive condicionada por unhas temperaturas extremas, que provocan moitas dificultades na vida diaria dos seus habitantes. A contradicción social está representada pola polarización, dado que uns viven libres en grandes plataformas flotantes no mar e afastados de terra firme, e outros, considerados exiliados, sobreviven na terra nunha loita constante pola vida, resistindo as temperaturas extremas nos desertos áridos do interior e expostos a unha estraña enfermidade que ameaza todo o territorio. Esta atmosfera adquire unha dupla dimensión, ao engadirse á loita co clima extremo unha orde social na que prima un férreo control e na que os cidadáns sofren a vixilancia constante da Torre Aloia, o ollo orwelliano, que vixía cada un dos seus actos. Neste reduto da civilización, os sucesos fantásticos mestúranse cos acontecementos cotiáns, facendo difícil distinguir a realidade da ficción e creando unha enganosa impresión da existencia, a modo dun complexo espellismo.

Salienta desde o punto de vista dos personaxes a loita contra o determinismo ambiental, pero tamén contra o horror dos seres prefabricados, unha liberación encabezada polo Capitán Silva, que se enrola nunha fuxida en procura da memoria e da identidade. Deste modo, combátese nunha abafante atmosfera provocada por un clima implacábel, pero tamén polo control e dominio férreo dunha sociedade sometida, na que o individuo sofre a máis absoluta soidade dentro dunha organización que se supón “perfecta”. A loita de Silva será imitada por outros, que tentan atopar a súa identidade, desconfigurada, deshumanizada e abatida por un silencio aplastante dun ambiente sórdido, no que a realidade máis dolorosa é a seca que invade o interior das persoas, debida ao pensamento único que é máis mortífero cá canícula ambiental.

O final aberto, imprevisíbel, provoca a ambigüidade, deixa paso ao fantástico, ao futurista e ao inexplicábel. Por outra parte, ao longo da obra déixanse sentir as pegadas de obras de grandes clásicos da ficción científica, como o xa sinalado Orwell e Jules Verne, pero tamén John Dos Passos, ademais de autores galegos como Álvaro Cunqueiro e Celso Emilio Ferreiro, sen esquecer a influencia do cinema, que está presente tamén na organización estrutural da novela.

Xurxo Borrazás (Carballo, 1963) publicou en 2008 a distopía *Costa Norte/ZFK*, que para Óscar Iglesias (2011: 8) é un dos produtos a través dos que a literatura galega estivo máis próxima do “*Ciberpunk*”, na liña de autores como William S. Burroughs na súa última etapa e William Gibson, en especial pola presenza de heroes

proletarios en sociedades hipertecnificadas. Tamén se ten salientado a influencia doutros creadores, como J. G. Ballard e Joanna Russ, autora feminista que cultivou a ficción científica, especialmente polo enfoque esencialista da visión do presente, no que Rosa, a protagonista analiza a vida mariñeira, marcada na costa pola presenza constante do vento do nordés. Para Leonardo F. Campos (2009: 5) Rosa ten unha gran responsabilidade simbólica, ao se converter na voz da colectividade, na que se critica o capitalismo voraz e a política irresponsábel. Unha obra de difícil lectura, na que é precisa a participación activa do lector na reconstrución da estrutura e dos contidos, que presentan unha acentuada fragmentariedade.

Antón Dobao (nome literario de Xosé Antonio López Dobao, Lugo, 1963), publicou en 2008 un volume de contos que leva por título *Incertos*, unha colectánea na que é de interese para este traballo “Eu non era”. Retomando a temática dos andróides ou seres híbridos, desenvólvese na redacción dun xornal, onde o narrador describe cómo descobre que a súa compañeira é un ciborg. Mentres o levan arrestado ve o seu propio rostro nun dos “soldados”, o que dá paso á descuberta por parte do lector que todo era un soño non programado e que en realidade o protagonista é un ciborg que soña con ser humano. Un xogo entre o onírico e unha realidade futura que consegue manter a intriga até o último parágrafo do relato, o que nos lembra a técnica narrativa de Rafael Dieste en *Dos arquivos do trasno*, que xa comentamos, e que sinalan críticos como Eyré (2008b), quen tamén identifica a pegada da obra de Xosé Luís Méndez Ferrín e de Edgar Allan Poe. Pola súa parte, Ramón Nicolás (2008: 14) salienta a incerteza que cohesiona os textos reunidos no volume, a súa capacidade suxestiva e o moldeábel no tratamento do tempo.

Entre os últimos creadores que se teñen achegado á ficción científica figura **Rosa Enríquez** (A Rúa de Valdeorras, 1969), quen irrompeu no panorama editorial galego coa súa primeira novela *Unicrom* (2009), froito dun experimento en liña, que se configurou na weblog da autora, *Valdeorosa*, e que tivo unha excelente acollida por parte da crítica, o cal a animou a publicala en formato papel.

A novela desvela un complexo mundo paralelo á Terra, que loita pola súa supervivencia, representado en dous mapas de situación, que axudan o lectorado a comprender a localización dese universo. Despois dunha nota prefacial, asinada por Samoa de Lulia, na que adianta algúns trazos sobre a historia que se conta e crea inquietude e interese, desenvólvense a trama en cinco partes e un epílogo. A través de diferentes narradores cóntase a vida de Asor, unha nena que a medida que descobre a

súa identidade e o mundo que a rodea, tamén vai desvelando o seu destino dentro da raza dos asoritas, á que pertence, e na que será “deliberante”. Esta misión consiste en estender a mensaxe de paz da súa raza por todos os universos posíbeis. Os coñecementos que vai adquirindo na navescola prepáranos para enfrontarse a un futuro transcendente, pero non para o sufrimento que lle causa o seu namoramento dun compañeiro, Aser de Trans, que en realidade é un espía da raza dos repugnantes que queren facerse cos coñecementos dos asoritas, entre os que existen aparellos moi sofisticados e poderosos, como os pizarradores, os teletransportadores ou os borolocos, uns artefactos que lles confiren un gran poder da mente.

O contacto entre o mundo paralelo e a Terra prodúcese por causa dunha turbulencia, na que Asor perde o seu diario íntimo electrónico, que é atopado por Irimadeona nas proximidades da súa aldea. Este diario é o que lle dá as claves para ir coñecendo a loita polo poder que se está desatando entre as diferentes razas que viven no mundo paralelo de Asor, os asoritas, as sereas, os xigantes, os anfíbios e os repugnantes. Ademais ponse de relevo a correlación de forzas e as alianzas que axudan a derrotar os malignos repugnantes e que levan de novo a harmonía a este universo.

Enríquez desenvolve alegoricamente un mundo en tensión que ben podería ser a Terra, pero que se sitúa como paralelo a esta, evidenciándose esta tensión na existencia de dúas protagonistas, unha asorita (Asor) e unha terrícola (Irimadeona), que son exactamente iguais e que teñen a oportunidade de entrar en contacto, o que malia as nefastas consecuencias que ten para a vida de ambas, parecen xustificarse pola oportunidade que lles ofrece de se coñecer mutuamente.

Unha vez máis, prevalece a alegoría como fórmula para a recreación dunha crítica mordaz á sociedade actual, ao afán de poder, de dominio e á ambición, convertidos en valores prioritarios, fronte ao coñecemento, á harmonía co medio, á inocencia propia da infancia e á humildade, desprestixiados e relegados a un segundo plano. Mundos polarizados que nos fan pensar nas desigualdades abrumadoras entre diferentes lugares do mundo, pero tamén noutros males máis estendidos, como a soidade, a incompreensión, a falta de respecto polo diferente, o sometemento dos máis débiles, etc., entre os que xorden forzas creadoras como o amor e a confianza absoluta, nun mundo que adquire dimensións míticas e no que as razas semellan representar estadios diferentes da historia universal.

Cando esta tese de doutoramento xa estaba pechada foi recoñecida co premio Manuel García Barros de Novela, a obra *Obediencia* (2010), de **Antón Lopo** (Monforte

de Lemos, 1961), da que o xurado destacou a habilidade que amosa o autor para trasladar ao lectorado a unha Galicia futurista, situada no século XXII, e na que Compostela aparece como unha cidade-estado independente. Por outra parte tamén salienta a capacidade para transmitir a frustración de futuro e a perda de valores como a solidariedade e a liberdade dos individuos, nunha intriga que se desenvolve a un ritmo trepidante, cuns personaxes ben definidos e na que se deixa sentir a pegada de autores galegos como Xosé Luís Méndez Ferrín e Darío Xohán Cabana. Esta novela de aventuras e trazos de especulación de orde social, ademais da edición en papel, tamén será publicada en formato electrónico, como *e-book*.

Para pechar este apartado, non queremos deixar de citar a presenza da ficción científica na banda deseñada, expresión artística na que viron a luz obras como *Mensaxes* (2009), de **Mariano Casas**, álbum gañador do certame Castelao de Banda Deseñada, no que se contan as últimas horas dunha parella refuxiada nunha imprenta pouco antes de que desapareza a vida sobre a Terra. Unha das principais características, segundo apunta María Lado (2009: 8), é a experimentación visual e narrativa na que Casas procura unha reflexión sobre a propia linguaxe da banda deseñada e o seu lugar no mundo das artes, cun estilo sinxelo, de trazo contundente e, por veces, unicamente icónico.

Na **tradución** durante estes últimos anos continuou transvasándose un número moi reducido de títulos de ficción científica á lingua galega. É de salientar neste sentido o labor da Biblioteca Virtual da Asociación de Tradutores Galegos <www.bivir.com>, unha páxina en liña desde a que se poden descargar as traducións de obras da literatura universal, como é o caso d'*O viaxeiro astral* (2007), de **Jack London**, traducida por Xoán Abeleira e publicada tamén en formato papel pola Editorial Galaxia e a Fundación Caixa Galicia; *A illa misteriosa* (2007), de **Jules Verne**, traducida por Ánxela Gracián, que de momento non coñeceu edición en formato papel; e *A máquina do tempo* (2002), de **Herbert George Wells**, traducida por Raúl Araya Tauler, que foi publicada pola Editorial Toxosoutos nunha edición de peto. Destes autores clásicos tamén se editaron durante estes anos outros títulos, como *Vinte mil leguas baixo dos mares* (2003), de Verne, incluída na colección “Clásicos” de Ir Indo Edicións; e *A illa do doutor Moreau* (2005), de Wells, que viu a luz nunha colección mixta de Edicións Positivas, na que se incluíron autores galegos e traducidos e que contou cunha subvención da Dirección Xeral de Promoción Cultural da Consellería de Cultura e Comunicación Social da

Xunta de Galicia (2005). Un apoio institucional co que tamén contou a edición en lingua galega dun dos precedentes máis remotos da ficción científica, os *Relatos verídicos* (2010), de **Luciano de Samósata**, publicados por Rinoceronte Editora, na colección “Vétera”, e apoiada pola Dirección Xeral do Libro, Arquivos e Bibliotecas do Ministerio de Cultura.

Á parte destas traducións, hai que destacar que durante estes anos boa parte das obras de autores clásicos transvasadas á lingua galega foron desviadas a coleccións de fronteira, pensadas tanto para o público adulto coma para o xuvenil, o que pode explicar o reducido número de títulos que viron a luz en coleccións de literatura institucionalizada, como foi o caso da produción de Urco Editora, na que nos deteremos no seu momento.

En definitiva, durante a década dos anos noventa a ficción científica na literatura institucionalizada galega experimentou un importante avance, amparada fundamentalmente polo recoñecemento de galardóns a moitas das obras publicadas. Aínda que non houbo ningunha editorial que apostase por coleccións específicas, probabelmente pola falta dun mercado amplo e consolidado, a vintena de obras publicadas, tanto novelas coma relatos, amosan un bo ritmo de publicación de títulos moi diversos, a través dos que os creadores abriron múltiples vías inexploradas, configurando un rico panorama que parecía o paso previo necesario a unha produción asentada. Non obstante, durante os primeiros anos do século XXI o ritmo da produción baixou, tanto no número de títulos, coma consecuentemente no recoñecemento dos premios literarios, o que non implica que algunhas das novelas editadas presenten unha alta calidade literaria e mesmo que se sitúen na liña de tendencias relativamente recentes da ficción científica, como por exemplo o “*Ciberpunk*”.

Salienta nesta produción a recorrencia a “especulacións de orde social”, nas que se recrean mundos futuristas, moitos deles de carácter apocalíptico e distópico, nos que practicamente non hai lugar para a esperanza, dado que a civilización humana se sitúa ao bordo do colapso, polarizada e sometida a un férreo control, físico e mental, con altos graos de deshumanización, fortes doses de violencia e alienación, con seres sometidos, predeterminados xeneticamente e sociedades globalizadas, vítimas dos totalitarismos. Tamén se recorre noutras obras ao contacto con civilizacións extraterrestres, normalmente vistas como invasores ou portadores de múltiples riscos para a vida na Terra, que parecen encarnar temores e perigos presentes na sociedade actual, na que a

busca de espazos de liberdade e felicidade parece cuestionada por un destino obstinado en afogar calquera tentativa.

Durante os primeiros anos do século XXI deuse un paso máis na especulación de orde social, na que por veces se empregaron grandes doses de terror, se proxectaron cara ao futuro as críticas a elementos como o poder dos medios de comunicación de masas, se reflexionou sobre os avances científicos, especialmente no referido ás posibilidades do coñecemento neuronal e das clonacións, así como ás novas formas de relación entre humanos e seres artificiais.

En xeral prima a denuncia e a reflexión sobre os máis diversos aspectos da sociedade actual, como as inxustizas e a aniquilación do home, as desigualdades e a falta de liberdade, as relacións de poder, as institucións e os roles do individuo na sociedade. Nalgúns casos recórrese á ambientación futurista para facer unha revisión histórica ou para tratar cuestións de carácter político e social da Galicia actual, imprimíndolle sempre unha perspectiva netamente galega aos produtos resultantes.

IV.1.4. Conclusións

Por todo o dito pódese concluír que no sistema literario institucionalizado galego as primeiras manifestacións nas que se detectan elementos próximos á ficción científica datan dos últimos anos do século XIX, configurando uns precedentes de marcado carácter fantástico, nos que se introduciron temáticas como as viaxes polo espazo, pero que non tiveron continuidade polas circunstancias socio-político-culturais derivadas do devir histórico en Galicia, que provocou que non fose até a década dos anos sesenta e setenta cando viron a luz algúns títulos que buscaron romper coas liñas temáticas predominantes na literatura galega e introduciron trazos propios da ficción científica, como o xogo coas viaxes temporais e as especulacións de carácter futurista, nas que priman os elementos identitarios e a pegada da literatura de transmisión oral, así como a crítica ao sistema ditatorial do momento, o que obrigou os creadores a recorrer a alegorías para evitar as restriccións impostas pola censura, configurando neses casos produtos eminentemente experimentais.

Foi durante a década dos anos oitenta cando se comezaron a editar, de modo máis consciente e continuado, obras inscritas nos moldes xenéricos da ficción científica,

as cales xurdiron como unha manifestación literaria á marxe daqueles produtos máis netamente identitarios e próximos á realidade galega, é dicir, os que relegaron a un segundo plano a funcionalidade simbólica e o compromiso político-social que predominaron durante moito tempo. Os cambios políticos e sociais experimentados durante esta década propiciaron un interese crecente por abrir novas vías de creación, ao que contribuíron as novas empresas editoras e a convocatoria de certames literarios, así como unha toma de consciencia dos creadores por cubrir os baleiros existentes no sistema literario galego. Deste modo nestas propostas pioneiras, exceptuando os intentos das dúas décadas anteriores, obsérvase a influencia do cinema e a televisión, aspectos cos que tamén buscan achegarse ás novas xeracións, educadas nunha cultura máis eminentemente urbana e fortemente influenciadas polos medios audiovisuais, de aí que nalgún caso se inclúan acenos cara a un lectorado mozo ou adolescente que poida estar interesado en achegarse a estes títulos.

A confluencia dunha serie de axentes e factores que incidiron na consolidación do sistema literario propiciou que durante a década dos anos noventa visen a luz un bo número de títulos, que en moitos casos son resultado da convocatoria dalgún certame literario, un claro signo de que neste momento os premios supuxeron unha aposta clara pola renovación temática e formal da narrativa galega, dado que ao prestixio que lle imprimen ás obras galardoadas hai que engadir a visibilidade de cara ao público lector dos produtos e produtores recoñecidos.

Salienta a incidencia nesta modalidade xenérica da produción de autores como Ramón Caride Ogando, cuxas propostas configuran un macrotexto, no que se observan liñas xerais e recorrentes nos diferentes volumes publicados ao longo da década e incluso na seguinte. A el hai que engadir autores de ampla traxectoria e recoñecemento que se achegaron á ficción científica de modo esporádico, como por exemplo Darío Xohán Cabana, e outros que publicaron algún título que se enmarca neste molde xenérico nos primeiros compases da súa produción, como pode ser o caso de Manuel Seixas e Manuel Lourenzo González, por citar algún exemplo.

Coa chegada dos primeiros anos do século XXI observouse un descenso da produción, malia que se comezou a convocar un premio específico, como o Risco de Literatura Fantástica, iniciado en 1999, como vimos, que animou a moitos creadores a achegarse á literatura fantástica en xeral pero tamén á ficción científica en particular. Neste descenso é probábel que influíse o feito de que obras pensadas para o público en xeral acaben incluídas en coleccións de fronteira, acenando así cara a un máis amplo

abano de lectorado. Non obstante, unha das denuncias que fai a crítica cando se achega a este tipo de produción é a falta de consolidación desta modalidade narrativa na literatura institucionalizada, que se ve corroborada polo descenso da produción nos últimos anos, nos que ademais se observa unha maior mestizaxe nos produtos resultantes, nos que se recorre a universos distópicos, a mundos paralelos e aos avances das novas tecnoloxías, pero cunha forte carga do marabilloso e do alegórico, o que dificulta por veces a adscrición xenolóxica das obras. Por outra parte, en xeral prima a influencia dos autores clásicos universais e daquelas obras canonizadas, aínda que non faltaron os intentos por situarse nas coordenadas das tendencias máis relativamente recentes da ficción científica, como foi o caso do “*Ciberpunk*”.

Salienta tamén nestes últimos anos a presenza cada vez maior de mulleres que asinan obras de ficción científica, fronte á práctica ausencia que se observaba nas décadas anteriores, imprimíndolle á prosa un maior lirismo e sensibilidade, como é o caso de María Reimóndez e Rosa Enríquez. Aínda así, segue observándose como un elemento recorrente a presenza de trazos identitarios e os xogos de intertextualidade con autores clásicos e moito menos con autores do sistema literario no que se inscriben, o que pode ser un índice da falta de coñecemento dos predecesores.

As particularidades do mercado e da industria editorial en Galicia provocou que ao longo de todo este tempo non se instaurase ningunha colección específica de ficción científica no sistema literario galego, que facilitase identificar esta literatura e o seu acceso ao potencial lectorado. Do mesmo xeito non se publicou ningunha antoloxía de relatos de ficción científica, malia que si se fixo de literatura policial e fantástica en xeral, o que resulta máis chamativo se cabe dado que moitas das obras que viron a luz están conformadas por relatos e algúns deles mesmo foron merecedores de galardón en certames convocados durante as últimas décadas.

Obsérvase que polo de agora foron moi poucos os títulos de ficción científica transvasados á literatura galega institucionalizada, tanto no referido ás obras canonizadas, coma a autores contemporáneos, aos cales se accede habitualmente a través do castelán. De feito, foi entre finais dos oitenta e inicios dos noventa cando se traduciron os primeiros títulos de interese para este traballo, incluídos nunha colección específica de autores clásicos, aínda que a maior parte das traducións se integraron en coleccións de fronteira, dirixindo estes títulos a un potencial lectorado que vai desde a mocidade á idade adulta.

Canto á promoción é de salientar que os escasos colectivos que se organizaron en Galicia ao redor da ficción científica non chegaron a amosar practicamente ningunha preocupación por esta produción en lingua galega, que tanto nas súas publicacións, coma nos escasos eventos que levaron a cabo ocupou sempre un lugar marxinal e meramente anecdótico.

IV.2. A FICCIÓN CIENTÍFICA NA LITERATURA INFANTIL E XUVENIL

Como vimos, a recuperación cultural en Galicia iniciouse na década dos anos cincuenta e a partir dos sesenta comezáronse a publicar con certa regularidade obras con paratextos específicos para o público lector infantil e xuvenil. Non obstante, as particulares circunstancias histórico-socio-político-económicas provocaron que non fose até os anos oitenta cando comezaron a aparecer con regularidade obras dirixidas á infancia e xuventude con trazos de ficción científica. Entre estas circunstancias pouco favorábeis para a Literatura Infantil e Xuvenil está a falta de instrumentos de lexitimación, como por exemplo a ausencia da lingua nas institucións, entre elas a educativa, “peza básica para a formación dunha sociedade e para o fomento dun lectorado na lingua propia” (Roig Rechou, 1996: 347).

Ben é certo que durante os anos setenta a banda deseñada se foi configurando en expresión da contestación política e da vangarda artística, na que participaron colectivos como o Grupo Fusquenlla e o Grupo de Cómic do Castro, nos que se integraron creadores como Reimundo Patiño, Xaquín Marín, Xesús Castro, Xesús “Chichi” Campos, Luís Caparrós e Isaac e Xosé Díaz Arias, entre outros. Eles foron os responsábeis de poñer en marcha as primeiras publicacións que, sen estar pensadas para o público infantil, constituíron unha “axeitada lectura para un público xuvenil” (Fernández Paz, 1989a: 70). É o caso do volume de banda deseñada de **Reimundo Patiño** (A Coruña, 1936-1985) e **Xaquín Marín** (Ferrol, 1943) *2 viaxes* (1975), unha obra fundacional da banda deseñada galega dado que con anterioridade só se tiñan editado tiras en xornais²⁹⁷ e algunha revista²⁹⁸, e outros títulos compostos por estes anos,

²⁹⁷ Como, por exemplo, *El Ideal Gallego*, cabeceira na que Marín deu á luz tiras que posteriormente reuniu en formato libro baixo o título de *Gaspariño* (1978) e *Gaspariño II* (1982).

como é o caso de *Ratas* (2006), do propio Marín, sobre o que volveremos máis adiante, non chegaron a editarse ou fixérono traducidos a outras linguas, á vista de que produtos tan custosos non podían ser asumidos polas febles estruturas editoriais galegas, que adoecían dun tecido e medios máis asentados. A isto hai que engadir a falta de institucións con recursos propios e un sector potencial de lectorado pouco avezado, aspectos que fixeron que fracasasen todos os intentos de continuidade que se levaron a cabo durante estes anos²⁹⁹.

Unha das características desta proposta pioneira da ficción científica en lingua galega é que se distancia do estilo daquelas bandas deseñadas que, procedentes de sistemas literarios asentados nos que esta expresión artística constitúe unha das formas de actividade creativa e de comunicación cultural máis xenuína e universalizada, se comezaban a traducir nesta década, como foi o caso dos oito títulos da serie protagonizada por Asterix³⁰⁰, de René Goscinny (París, 1926-1977) e Albert Uderzo (Fismes-Marne, 1927). Non obstante, malia a distancia formal destas bandas deseñadas, comparten a necesidade de lle ofrecer obras de calidade a un lectorado que só podía acceder a esta literatura noutras linguas, fundamentalmente desde o castelán, ademais de enlazar en ambos casos coa ideoloxía máis nacionalista, ao apostar por un heroe que loita contra o colonizador e a perda da identidade, en clara conexión coa liña “celtista” que dominara nos primeiros anos do século XX e en obras de autores como os integrantes do Grupo Nós. Unha proposta que enlaza coa “espontánea e xuvenil tendencia radical á renovación” que Ramón Piñeiro viu neste grupo (Tarrío Varela, 2006: 80).

2 viaxes, editado polo grupo Brais Pinto³⁰¹, é un volume de gran formato no que, acompañando as historietas “O longo camiño de volta dende as estrelas”, de Marín, e “A saga de torna no tempo”, de Patiño, aparecen unha serie de elementos peritextuais

²⁹⁸ Como foi o caso de *Chan* (1971), revista na que Xaquín Marín publicou algunhas follas e *A cova das choias* (1973), editada en Xenebra por Roi Xordo.

²⁹⁹ Para un estudo máis pormenorizado, ver Hermida (2007: 61-71) e Mociño (2009: 77-99).

³⁰⁰ Que foron en 1976 *Asterix e Cleopatra*, *Asterix e os normandos*, *Asterix lexionario* e *A loita dos xefes*; en 1977, *Asterix na Helvecia* e *Asterix o galo*; e, en 1978, *Asterix e a fouce de ouro* e *Asterix e os godos*.

³⁰¹ Fundado en 1958 en Madrid por un grupo de intelectuais e escritores galegos, de ideoloxía de esquerdas e nacionalistas: Xosé Luís Méndez Ferrín, Bernardino Graña, Reimundo Patiño, Xosé Fernández Ferreiro, Bautista Álvarez, Ramón Lorenzo, César Arias, Herminio Barreiro e “Ben-Cho-Shey” (nome literario de Xosé Ramón Fernández Oxea). O nome do colectivo foi idea de Xosé Fernández Ferreiro e está baseado na historia dun afixador imaxinario das terras ourensás do concello de Nogueira de Ramuín que percorreu o mundo e, ao cabo do seu periplo, foi atropelado por un tranvía na praza madrileña de Cibeles. O grupo desenvolveu un amplo labor cultural e mesmo creou unha editorial que se estreou cos poemarios *Bocarrifeira (poemas pra ler e queimar)* (1958), de Ramón Otero Pedrayo, e *Poemas do home que quixo vivir* (1958), de Bernardino Graña, con limiar de Méndez Ferrín (Castro Rodríguez, 2007: 2; Valcárcel, 2007: 8).

que reflicten o interese dos autores por situar esta proposta dentro dun panorama practicamente ermo. É o caso da “Introdución” asinada por Marín, na que explica que estas bandas deseñadas son herdeiras “da arte popular de tan grande tradición en Galicia [...] que arelan perpetuar, innovando dentro dela, dándolle ó presente as respostas gráficas de hoxe” (p. 7). Tamén salienta que se distancian dos presupostos que rexen o funcionamento de produtos que chegan da sociedade norteamericana, en especial os do “pop-art” e do “comix”, considerados froito dunha sociedade superindustrial e hiperdesenvolta, que chegan a todas partes como manifestación da “cultura de masas”. Fronte a isto sitúa os creadores galegos, “gráficos, dibuxantes, artistas ou coma se lles queira chamar, [que] arelan articular e vencellar o pasado do seu pobo co seu persente io seu porvir” (p. 8), ademais de encarar a linguaxe artística en sentido inverso, dado que mentres os *artistas pop* “levan á pintura a lingoaxe da pubricidade io ‘comic’ comercial, os grafistas galegos levan ós meios de comunicación masiva a lingoaxe da pintura e do máis inxel arte popular” (p. 8). Estes presupostos compartidos polos membros do colectivo Brais Pinto, complementáanse cos textos tirados de diferentes catálogos³⁰², nos que se incide na visión da banda deseñada como manifestación moderna da arte popular, como terreo de liberdade expresiva e formal baseada no compromiso entre o debuxante e o lector, como novo modo de expresión, no que palabra e imaxe son inseparábeis para transmitir a “mensaxe dun novo abrente” (p. 125).

As dúas bandas deseñadas que conforman o volume, “O longo camiño de volta dende as estrelas” e “A saga de torna no tempo”, parten da temática das viaxes de exploración do universo para facer unha lectura en clave simbólica dun dos problemas endémicos de Galicia, a emigración, e nelas déixase sentir o forte compromiso social e político dos creadores, moi sensibilizados co contexto no que se crearon as obras. Unha dura crítica que busca espertar a dignidade e inconformismo dos máis novos para que loiten pola erradicación deste problema e que Galicia poida prosperar libre de pexas. Tamén participan, aínda que sen perder o estilo propio de cada creador, dunha liña gráfica moi próxima, ao presentar un rico deseño, no que cada páxina se amosa diferente ás demais e nas que os textos están intimamente ligados e integrados no conxunto visual, mesmo expandíndose dunha viñeta a outra, poñéndooas en contacto e

³⁰² Trátase de “Tres notas”, do catálogo “O home que falaba vegliota”, de Reimundo Patiño, na Galería Redor do 7 de abril ao 5 de maio de 1972; do “Cómic galego”, exposición organizada pola Asociación Cultural “O galo”, Círculo Mercantil e Industrial de Sant-Yago de Compostela, do 26 de novembro ao 13 de decembro de 1973; e “Dos pés á testa”, de Xaquín Marín, na Galería Redor do 8 de xaneiro ao 2 de febreiro de 1974.

interpretándoas como continuidade. Salienta tamén o emprego dun trazo moi contundente, no que convive o branco e negro, que no caso de Marín acentúa os contrastes de luces e sombras a través dos baleiros, con personaxes toscos, de trazos moi acentuados, angustiados, de ollos desorbitados, que reflicten o sufrimento dun mundo apocalíptico. Pola contra, no caso de Patiño o autor recorre á multiplicidade de liñas e a un maior recurso ás manchas negras, acentuando a contextualización no universo, no que prima a sensación de caos e movemento, a través de páxinas moi acuguladas de viñetas, as cales xogan coas dimensións, as sobreposicións e a aparente ruptura/continuidade, moi vinculada á evolución da trama.

Trátase dunha lúcida reflexión na que as viaxes polo cosmos, en estreito diálogo coa odisea protagonizada por Ulises, se poñen ao servizo da análise crítica da historia de Galicia e da situación de postración que vive no momento da publicación do volume, no que tamén son criticados aspectos como a alienación e a pasividade. Trátase dun berro que quere espertar conciencias, anunciado xa desde a cuberta, tanto a través dos fortes contrastes cromáticos coma do personaxe que ocupa o primeiro plano, que reflicte no seu rostro desencaixado o medo, a tensión e o arrepío, acentuado pola boca aberta tinguida de vermello, da que sae, en forma de globo, o elemento que encarna o perigo e que parece querer deter este home: varias naves espaciais que inician o despegue, unha clara alusión simbólica á denuncia da emigración, temática central do volume.

Deixando á parte estes atoutiños, os produtos pioneiros da ficción científica infantil e xuvenil galega xurdiron no período que a profesora Blanca-Ana Roig Rechou (2001, 2004; Lluch e Roig, 2005) denominou “Consolidación”, unha etapa que abarca desde os inicios da década dos anos oitenta do século XX até o ano 1995, momento no que se iniciou un cambio cara á innovación³⁰³.

Entre os factores e axentes que máis incidiron nesta consolidación do sistema literario infantil e xuvenil cabe salientar a incorporación da lingua e literatura galegas á ensinanza, que provocou a demanda de obras dos xéneros canónicos e permitiu o inicio da educación literaria, a práctica da lectura e a distracción do novo lectorado. Tamén de apostas baseadas nos múltiples obxectos lúdicos que comezaron a acompañar o libro, as imaxes interiores, xa textuais, xa paratextuais, que permitiron unha nova consideración da Literatura Infantil e Xuvenil e, polo tanto, un achegamento maior á análise da

³⁰³ Especialmente a raíz de feitos a creación da Editorial Kalandraka a finais de 1998 e a publicación dos *Informes de literatura* desde o ano 1996, proxecto no que nos deteremos máis adiante, por citar só uns exemplos.

producción, mediación e recepción desde os estudos literarios, deixando a un lado as consideracións que se facían desde os estudos documentais, pedagóxicos e psicolóxicos. Outros factores que fixeron posíbel o cambio cuantitativo e cualitativo da Literatura Infantil e Xuvenil durante este período foron: a convocatoria de premios literarios, que realizaron unha clara función canonizadora e animaron a creación; o aumento de empresas editoras galegas e foráneas, que investiron nesta literatura e ofertaron coleccións dirixidas ás diferentes idades lectoras; o apoio institucional á tradución, creación e difusión por medio de subvencións a autores, autoras ou editoras, campañas de lectura, seminarios, simposios, etc.; a difusión realizada por novas asociacións promotoras, que publicitaron obras galegas, tanto en Galicia coma fóra; a posta en marcha do proxecto “Informes de Literatura” desde 1995, primeiro observatorio literario galego, no que a Literatura Infantil e Xuvenil convive en igualdade de condicións coa literatura institucionalizada, un avance moi importante na atención aos elementos sistémicos e que foi decisivo nos estudos que se realizaron posteriormente, para os que actúa na maior parte dos casos como unha fonte de referencia ineludíbel.

Desde o punto de vista institucional é de salientar a aprobación da Lei de Normalización Lingüística (1983), que regulamentou a docencia nos diferentes niveis educativos da lingua e literatura galegas, e propiciou que tivese cada vez máis presenza a docencia de materias específicas de Literatura Infantil e Xuvenil galega en carreiras universitarias de primeiro ciclo, así como a súa entrada, anos máis tarde, nos primeiros programas de terceiro ciclo na Universidade de Santiago de Compostela³⁰⁴ (Roig Rechou, 2001; 2002). Unha mediación na que é de salientar a acción de axentes tanto escolares coma extraescolares, que actuaron directa ou indirectamente como mediadores entre as obras literarias e o lectorado (Roig Rechou, 2005a: 189). Entre estes axentes sitúanse os pais, bibliotecarios, animadores culturais, promotores editoriais, medios de comunicación e o profesorado conformando un complexo tecido sobre o que se sustentaron as condicións de utilización dos textos literarios, principalmente nas escolas, e entre os que figuran tamén os de ficción científica.

Canto á edición, ademais das editoriais galegas, que xa sinalamos e que neste período inauguraron novas coleccións nas que acolleron produtos da Literatura Infantil e Xuvenil, comezaron a editar títulos en galego empresas foráneas e de carácter nacional

³⁰⁴ Unha debilidade, a da docencia, que segue sen se superar, como ten posto de manifesto a Red Temática de Investigación “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico” (LIJMI) <www.usc.es/lijmi> ou no informe 2004-2007, *Docencia, investigación y crítica de LIJ en el Marco Ibérico* (2008:33).

como Ediciones SM, Alfaguara, Altea, Bruño, Anaya, etc., que viron no mercado galego un nicho de potenciais consumidores. Enmarcado dentro das iniciativas editoriais, hai que destacar que, ao igual que na literatura institucionalizada, foi fundamental a convocatoria de premios literarios, como o Premio Merlín de Literatura infantil, creado en 1986 por Edicións Xerais de Galicia, que na súa primeira edición recoñeceu como finalista a obra de ficción científica *Moncho e Dríar* (1988), de María García Yáñez. Este e outros galardóns representaron un importante estímulo para a creación e propiciaron a renovación temática e formal da narrativa dirixida á infancia e mocidade (Roig Rechou, 2006), entre ela a dos primeiros produtos de ficción científica.

Por outra parte, foi avanzada a década dos anos oitenta cando se comezaron a publicar os primeiros estudos sobre esta literatura, tanto con afán de sistematizar coma de antologar e mesmo analizar xéneros e obras. É o caso de títulos como *Os libros infantís galegos* (1989) e *28 libros da Literatura Infantil e Xuvenil galega* (1989), de Agustín Fernández Paz, dúas obras complementarias. Na primeira o autor aproxímase ao contexto social e histórico no que se desenvolveu a Literatura Infantil e Xuvenil galega e a súa incidencia sobre ela, na que aparece a normalización lingüística como pano de fondo, reflexiona sobre a existencia desta literatura e a súa fronteira coa dirixida ao público en xeral, moitas veces establecida segundo criterios editoriais, atendendo á especificidade do caso galego e aos problemas de fondo que observa, o que representa a primeira abordaxe de carácter historiográfico da Literatura Infantil e Xuvenil en galego desde 1960 até 1989, complementada cunha cronoloxía na que se recollen os acontecementos históricos e literarios considerados máis relevantes. Canto ao segundo volume presenta unha selección de trinta e unha obras (aínda que no título se especifique que son vinte e oito), que abranguen desde 1968, data de publicación do volume de contos *A galiña azul*, de Carlos Casares, até 1988, ano no que se publicou *Lembranza nova de vellos mesteres*, de Paco Martín. De cada un dos títulos seleccionados ofrécese o resumo do seu argumento, unha aproximación crítica e unha valoración persoal na que se sobrancean os trazos máis destacados.

Na liña destas dúas propostas inaugurais de Fernández Paz sitúase tamén *Autores galegos de literatura infantil* (1990), de Xulio Cobas Brenlla, unha obra máis de carácter descritivo e divulgativo, na que se ofrece unha breve biobibliografía de corenta e dous creadores galegos, organizados alfabeticamente, cuxos criterios de selección foron a significación da súa produción, a atención a todas as idades ou momentos evolutivos da etapa infantil e tamén a representatividade de todos e cada un

dos xéneros canónicos, achegando aos mediadores un texto co que dar a coñecer os creadores máis representativos da Literatura Infantil e Xuvenil galega até o momento da súa publicación.

Destes primeiros estudos sobre o sistema da Literatura Infantil e Xuvenil galega é de salientar a afirmación de Agustín Fernández Paz (1989b: 39):

falar de literatura infantil en galego é falar da súa (case) inexistencia. Analizando os libros que hoxe pode mercar calquera neno ou nena que desexe ler na nosa lingua, vemos que o seu número é moi escaso; e os poucos que hai teñen, na meirande parte dos casos, uns condicionantes que os fan desaxeitados e, por suposto, non competitivos con libros semellantes existentes en castelán.

Esta situación de desvantaxe tamén se daba na literatura institucionalizada, pero para algúns críticos non supón unha percepción tan negativa da situación, como demostra Antonio García Teijeiro (1989) ao se referir ao papel tan importante que ten a escola no fomento do hábito lector e percibir que:

hai unha ampla oferta editorial no eido da literatura infantil. Non é todo bo, evidentemente, pero se sabemos escoller, estaremos propiciando nos nosos rapaces a posibilidade de lograr unha formación máis completa, rica e diversa do que moitos se poden imaxinar. Porque se poñemos ó alcance da xente miúda unha literatura de calidade, faremos que eles se divirtan e se relaxen coas historias alí contadas. Ó mesmo tempo descubrirán o pracer da lectura, mentres despertámo-la súa sensibilidade, estimulámo-la imaxinación e provocámo-la reflexión, dentro dun ambiente de crítica necesaria a todo aquilo que os rodea. Unha capacidade –a crítica– fundamental para acometer os proxectos vitais que lles van tocar vivir (García Teijeiro, 1989: 11-12).

Entre as posíbeis alternativas para o desenvolvemento do libro infantil e xuvenil en galego, Fernández Paz marca tres vías fundamentais: a edición en coleccións exclusivamente dedicadas á Literatura Infantil e Xuvenil de creadores galegos, as coedicións e as traducións. No primeiro caso, coleccións como “Merlín” (Edicións Xerais de Galicia), “Textos” (Vía Láctea), “Árbore” e “Tartaruga” (Galaxia), “O Barco de Vapor” (Ediciones SM) ou “Nabarquela” (Ir Indo Edicións) considera que deberían ofrecer títulos que contribuísen á consolidación dunha literatura autenticamente galega. Por outra parte, esta vía tamén era apoiada polo éxito de vendas de obras como *Proxecto pomba dourada* (1987), de Miguel Vázquez Freire, unha novela con trazos propios da ficción científica, como veremos máis adiante, xunto con títulos como *Das cousas de*

Ramón Lamote (1985, Premio Nacional de Literatura 1986), de Paco Martín; e *O misterio das badaladas* (1986), de Xabier P. Docampo, entre outras. Unha das eivas que observa Fernández Paz é o feito de que as obras estean dirixidas ao lectorado que se corresponde cos ciclos medios e superior de escolarización debido, fundamentalmente, a que os libros dirixidos aos máis novos polas súas características eran no ano 1990 de “imposible edición por parte das editoriais galegas. A edición a toda cor esixe, para a súa amortización, altas tiradas que hoxe en Galicia son impensables” (Fernández Paz, 1989b: 40). Tal vez por isto e polas propias características das obras de ficción científica veremos que entre as obras pioneiras non hai títulos dirixidos ao lectorado máis novo, senón que se publicaron textos pensados para unha franxa de idade máis próxima á preadolescencia ou adolescencia propiamente ditas, mentres que para o lectorado menos avezado se editarán obras con trazos de ficción científica xa avanzada a década dos anos noventa e nos primeiros anos do século XXI.

Por último e intimamente relacionado coa consolidación da Literatura Infantil e Xuvenil galega, non queremos deixar de referirnos tamén ao importante aumento da actividade publicista e de promoción da lectura, que se levou a cabo tanto en centros escolares, coma en bibliotecas e diversas institucións, así como en clubs infantís³⁰⁵. A esta promoción uniuse tamén a presenza do libro infantil en feiras do libro nacionais e internacionais, a concesión de subvencións públicas e privadas á edición, á tradución, á creación e á difusión; a fundación de entidades e colectivos como a Asociación Socio-Pedagóxica Galega (1980), a Nova Escola Galega (1983) e GÁLIX. Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil (1989), que traballa na difusión deste tipo de literatura, entre outras.

Todo o comentado, xunto a outros factores socio-político-culturais-económicos que incidiron na creación, mediación e recepción, deron como resultado que se incrementase o número de obras narrativas inseridas nas correntes temáticas e formais dirixidas tanto á infancia coma á adolescencia e xuventude, mesmo coa ollada posta no lectorado adulto. Novos modos de narrar e unha substancial mellora do paratexto, que diversificaron o repertorio con correntes temáticas e formais ausentes ou pouco tratadas, entre elas a ficción científica, pero tamén novelas de aventuras, de pandas, con motivos artúricos e cabaleirescas, detectivescas, policiais ou negras, novelas de viaxes, novelas de aprendizaxe e iniciación, etc.

³⁰⁵ Un dos máis importantes, tanto pola súa traxectoria coma polas actividades que desenvolve ao longo do ano, é o da Biblioteca Nova 33 de Santiago de Compostela.

IV.2.1. Os inicios: década dos oitenta

A primeira obra de ficción científica con paratexto pensado para o lectorado infantil e xuvenil foi a que en 1986 publicou **Xoaquín Agulla Pizcueta** (Pontevedra, 1956) co título *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta*. Non obstante, como xa sinalamos, a obra de Xosé Fernández Ferreiro, *Reportaxe cósmico* (1982), podemos considerala un precedente, dado que, malia non presentar paratexto específico, na introdución autorial se sinala que “o lector, *tanto o grande coma o pequeno*”³⁰⁶, pode atopar algo de interese na historia que se conta” (p. 9). Esta apreciación parece acenar cara á intencionalidade de achegarlle este produto a un amplo abano de receptores (Roig Rechou, 1996: 625-630) que entón non tiñan a posibilidade de ler obras destas características na súa propia lingua, favorecendo unha recepción máis ampla polo interese da innovación que estaba a introducir no sistema literario. Porén, a funcionalidade da obra de Fernández Ferreiro quedou restrinxida ao momento da súa publicación, pois a diferenza de moitos outros títulos que iremos vendo non foi reeditada, nin en coleccións institucionais, nin en coleccións de fronteira que a divulgasen entre as xeracións máis novas, o que tamén ocorreu co texto de Agulla Pizcueta.

Centrándonos n’*A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta*, é unha obra publicada polo propio autor, que contou cunha axuda económica da Consellería de Cultura e Benestar Social da Xunta de Galicia³⁰⁷. Este aspecto editorial influíu sen dúbida na súa recepción, ao quedar fóra de colección e das canles de comercialización dunha empresa editora, aínda que entrou nas liñas de distribución de Edicións Sotelo Blanco. Esta puido ser a causa de que coñecese só unha edición e non volveuse ser editada de novo até o momento, cando sería de agardar que vise a luz (como outras obras posteriores) en coleccións máis actualizadas, nas que se corruxisen as deficiencias no aspecto tipográfico e formal. Se cabe chama aínda máis a atención se temos en conta que se trata dunha obra que está avalada por unha calidade literaria moi semellante a outros títulos do momento que se reeditaron posteriormente, aínda que ben é certo que o

³⁰⁶ A cursiva é nosa.

³⁰⁷ Como consta na páxina de títulos de crédito, na que figura que se trata dunha subvención segundo a Orde do 22 de abril de 1986 (DOG, n.º 90, 09-05-1986).

autor non deu ao prelo máis obras dirixidas a este lectorado, mentres que noutros casos os creadores seguiron publicando para este público, polo que os seus títulos posteriores ampararon e garantiron o “rescate” dos primeiros, mesmo nos casos que presentaban unha calidade máis cuestionábel.

Dirixida a un lectorado autónomo e mozo, desde o punto de vista paratextual é de salientar nesta obra pioneira o significativa que resulta a “Introducción” asinada por “O autor” coa que se abre o volume e na que se adiantan moitas das claves que o lectorado agardado vai atopar na obra, se denuncia a situación de ermo que padece a ficción científica na Literatura Infantil e Xuvenil galega e se ofrece unha breve achega ao momento no que xorde esta modalidade narrativa. Neste paratexto prefacial ponse de manifesto tamén a necesidade de que o sistema infantil e xuvenil galego conte con produtos heteroxéneos que enchan os baleiros existentes, como é o caso da ficción científica, polo que Agulla Pizcueta adopta unha actitude de clara implementación intencional (“A importancia deste xénero literario incirroume a tenta-la sorte na nosa lingua, orfa neste tipo de obras, maiormente dirixidas ó público infantil”, p. 5) e busca contribuír á creación dun inventario cada vez máis amplo no que se inscriben opcións alternativas, como *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta*. Deste modo, Agulla Pizcueta, igual ca uns anos antes fixera Xosé Fernández Ferreiro, converteuse en promotor dunha cultura emerxente que loitaba por construír un sistema literario propio e autónomo, consciente da importancia que teñen as expresións artísticas para a descuberta da cultura nacional, pero tamén na “axitación patriótica” e na emerxencia dun movemento de masas.

Neste paratexto prefacial Agulla Pizcueta tamén reflexiona sobre a xenoloxía na que se inscribe a novela, ao manifestar unha postura crítica con aquela ficción científica que emprega elementos contrapostos cos que acaba “xustificando suíneiramente o armamentismo e sublimando a existencia de problemas tan arrepiantes como a fame, as guerras e o desprezo á vida do noso planeta” (pp. 5-6), aspectos que se acentuaron a través do cinema e da banda deseñada, que aclimataron “ás novas xeracións a convivir cunha realidade paradóxica de destrución e progreso” (p. 6). É por iso que expón a súa ficcionalización desde un sentido positivo da vida, envolta nun sentimento pacifista e coa idea de xustiza, equidade e liberdade como base da paz futura (Cobas Brenlla, 1990b: 5). Igual que xa tiña feito Fernández Ferreiro, Agulla Pizcueta adopta unha perspectiva na que parte “do realismo dos datos científicos que poseemos na actualidade

e soamente imaxinando o fin da perigosa madeixa que escomezamos a desfiar hai unhas décadas” (p. 6) propón a súa recreación do futuro.

A fidelidade ao desenvolvemento actual da ciencia asenta tamén na convicción de que “a nosa verdadeira historia é a ‘Evolución das especies e os seus achádegos para continua-la vida” (p. 6), por iso “nin reis, nin batallas, teñen máis importancia có perecedeiro e o sangue verquido polas poutas dos imperios” (p. 6), senón que se ofrece un produto que foxe de maniqueismos, cunha linguaxe adulta e o tratamento dunha problemática concreta que quere convidar os mozos a reflexionar sobre a traxedia e a esperanza, ademais de fomentar unha postura activa ante a vida, cuxo obxectivo básico se manifesta na vontade educacional de “formar persoas creativas e críticas, obxectivo imprescindible nun progreso de certo” (p. 7).

É de salientar tamén desde o punto de vista paratextual o glosario ao final de cada capítulo, no que se recollen aquelas palabras que poidan representar algunha dificultade, o que demostra a preocupación do autor por ofrecer unha ferramenta didáctica, útil na educación literaria, consciente da situación da lingua galega no momento de publicación da obra, na que aínda non se contaba cun lector formado e escolarizado desde a infancia, senón pouco avezado na lingua propia, practicamente ausente no sistema educativo até uns anos antes ou cunha presenza mínima en moitos casos. Por outra parte tamén se observa unha clara estratexia de diferenciación lingüística, ao elixir os termos aparentemente máis galegos e rexeitar os sinónimos cuxa solución coincide co castelán, actitude moi usual entre os creadores galegos que os lingüistas denominan hiperalienación ou hiperidentificación (Santamarina, 1995).

Canto á corrente temática e formal na que se inscribe esta obra de Agulla Pizcueta é o propio autor quen sinala na introdución a súa adscripción á concepción da fantasía propugnada por Jules Verne, de aí que cree unha novela na que, partindo de diversas descubertas científicas e técnicas, se desenvolve a exploración do universo e o contacto con civilizacións extraterrestres, especulando sobre un posíbel final da humanidade. Entre as semellanzas que presenta con obras precursoras de finais do século XIX, en especial coas de Verne, é de salientar o desenvolvemento inicial da trama nos Estados Unidos de América (como fixera Verne en *Da Terra á Lúa*), polo que parece que o autor galego quere non só render tributo ao seu antecesor senón tamén imprimirlle unha gran dose de verosimilitude á historia narrada, o que non lle impide introducir abondosos elementos identitarios que o lectorado agardado sentirá como próximos, ao asocialos coa súa realidade máis inmediata e cotiá, á vez que configuran

elementos diferenciais con respecto a outras culturas que entran en xogo, fundamentalmente a americana primeiro e a marciana despois.

A elección dunha temática de plena actualidade e de amplo coñecemento para o lectorado agardado (fundamentalmente pola influencia do cinema e da televisión) leva o autor a buscar a verosimilitude, que se plasma na elección dun protagonista como Peter, un adolescente que vive na Florida e ao que a NASA selecciona para formar parte dun voo tripulado até o satélite da Terra, onde se está traballando nas instalacións que acollerán de xeito permanente unha colonia humana, a cal terá como nome Cliomar I. Un personaxe ben definido, que se enfronta a este reto como unha aventura, na que amosa unha actitude moi inxenua, propia dos seus doce anos, de modo que non é consciente da transcendencia da súa posición. Esta mesma inocencia é a que desprega no primeiro contacto cos alieníxenas, que percibe como un xogo e unha aventura máis, fronte ao terror e parálise que demostran os seus compañeiros adultos, Edward e Mary, temerosos do que poida ocorrer e das intencións dos visitantes. A inxenuidade e inseguridade de Peter, propias da súa idade, revélanse de novo durante a estadía na cidade dos alieníxenas, na que a sensación de morriña e desamparo crean no rapaz un fondo desexo de regresar á súa cidade e ao seu fogar: “síntome moi mal; a morrer. Quero ir a casa o máis axiña posible” (p. 67). Un sentimento co que o lectorado galego se sente plenamente identificado, malia que non sexa cualificado como “morriña”, pero que sen dúbida garda detrás de si este arraigo á terra tan netamente identitario.

Descrito como un neno moi dotado para a matemática e a física, caracterízase pola súa humildade e solidariedade cos compañeiros, aos que “axuda a resolver-los problemas de clase sen pedantería ningunha” (p. 14). A intelixencia e especial capacidade do protagonista réalzase ao enmarcala nunha familia normal, na que a nai é esteticista e o pai, axente de seguros, mentres a súa irmá Rita, dous anos maior, aparece retratada como unha adolescente que “xa anda a feituquear no espello e a se interesar polos mozos da súa idade” (p. 14). Neste sentido é de salientar a reflexión sobre a posición que adoptan os proxenitores ante as posibilidades que se lle abren ao seu fillo, pois mentres o pai “non ten moi claro iso de que o seu fillo teña tal afervo pola astronomía” (p. 14), a nai ve

con bos ollos esta circunstancia familiar, un pouco fóra do común, guiada polo espírito feminino, máis aberto a cinguir soños novedosos que as liberen da súa esteriotipada realidade social. As mulleres, ábrese á ciencia desde

unha perspectiva estética, a mesma que posúen os bos investigadores, e da que son negados a meirande parte dos técnicos (pp. 14-15).

En xeral, os personaxes responden a un modelo cultural eminentemente patriarcal, no que as características positivas se concentran no varón, mentres que a adolescente semella máis preocupada por banalidades, do mesmo modo que a nai queda relegada aos espazos íntimos, á educación dos descendentes e parece moi influenciada pola repercusión do feito histórico no que está involucrado o seu fillo de cara á sociedade e á repercusión mediática.

A exploración do cosmos que ocupa unha boa parte da trama recrea non só o contacto de Peter cunha civilización alienígena senón tamén o final do planeta Terra, debido ao colapso provocado por unha guerra planetaria:

En cousa de media hora o planeta ficou a escuras e a noite durou meses mudando as calores do verán por friaxes e neves xeneralizadas [...] Só fican vivos uns centos de humanos nas diversas colonias que teñen instaladas no espacio. Aló, no planeta, as augas, as plantas, os animais e o ar están totalmente contaminados de radiacións atómicas e os refuxios a punto de esgota-las existencias (p. 71).

Este final da civilización sitúa a Peter nunha encrucillada: quedar nunha das colonias lunares, onde sobreviven os homes e mulleres que formaban parte das primeiras expedicións terrestres, ou viaxar cos alienígenas na busca dun planeta no que comezar de novo. A esperanza que encarna o protagonista, rapaz activo e emprendedor, lévao a iniciar a busca dun destino que apareceu despois de múltiples expedicións, cando xa contaba corenta anos: “Era un satélite da estrela 82 de clase espectral G5” (p. 76), que bautizou como Breogán, “unha esperanza xurdida no coral do Universo” (p. 77). O achado dun planeta semellante á Terra representa a esperanza no futuro e a culminación do proceso iniciático do personaxe, que “supón un cambio de visión da realidade influída polos descubrimentos que realiza ó ir medrando” (Roig Rechou, 1996: 627) e que tiveron o seu punto de partida nunha viaxe que: “semellaba obra dun mago e desafiaba o noso subconsciente medieval [...] Agora, os homes viaxaban coma paxaros e penetraban no misterio do cosmos coma se tal cousa” (p. 38).

Canto á imaxe que se ofrece dos alienígenas, cabe salientar que son representados como individuos iguais entre si, “sen boca, con dous ollos idénticos ós nosos en aparencia, e dúas antenas semellantes ás dos insectos, anque máis curtas e

grossas, por onde captaban as mensaxes dos nosos aparatos ou das nosas mentes” (p. 43), que se comunican co protagonista a través da telepatía³⁰⁸. Seres con características humanoides que convidan o mozo a acompañalos até o seu planeta para que coñeza a historia desta especie en perigo de extinción a causa da contaminación e das guerras. Achégase deste modo a imaxe antropomórfica máis recorrente da ficción científica, de seres robotizados, con cerebros moi desenvoltos e corazóns artificiais, froito dunha avanzada enxeñería xenética, na que se practican clonacións a través do ADN. O autor, como no seu momento fixo Jules Verne, emprega coñecementos en estado embrionario para desenvolverlos no contexto desa civilización, para a que o Home é unha “pegada arqueolóxica” ao representar “o único planeta habitado do Sistema Solar [...] unha civilización atrasada, con pobos que viven no neolítico, no medioevo xunto cos que empezan a domina-la cosmonáutica” (p. 56).

É de salientar tamén o recurso a datos de carácter histórico, que contribúen a unha maior verosimilitude no retrato dos visitantes, como o apagón que sufriron no Canadá e nunha parte dos Estados Unidos o 9 de novembro de 1965, coñecido como “o grande apagón de Nova Iorque” (p. 44), no que algúns testemuños explicaron que había “un xigantesco disco de color amatista pousado sobre as liñas de alta tensión, perto de Clay, unha vila a dezaseis quilómetros de Syracuse, que conectan coa central eléctrica das cataratas do Niágara” (p. 44), un dos múltiples supostos avistamentos que reafirma a vontade autorial de crear unha obra netamente divulgativa.

Como xa observamos que ocorría nalgúns obras infantís e xuvenís do sistema portugués, Agulla Pizcueta converte o protagonista adolescente en depositario da mensaxe central que desenvolve a obra: os conflitos bélicos e os enfrontamentos dan como resultado a destrución de todos os implicados, a ciencia non é garantía de supervivencia, mesmo nas civilizacións máis desenvolvidas, e a evolución da especie pode levala á súa propia autodestrución ou poñela en situación de ter que renunciar a boa parte dos seus trazos definidores para garantir a supervivencia e adaptación ao medio, como lles ocorreu aos marcianos, que se instalaron, como explica o seu portavoz:

nas bases militares subterráneas que non foran destruídas polos impactos dos foguetes [...] Gracias á enxeñería xenética, que daquela estaba moi

³⁰⁸ Un dos múltiples modos de comunicación, considerados polo de agora imposíbeis ou case máxicos que aparecen en múltiples obras da ficción científica universal, como fai constar o doutor en Física da Universidade de Buenos Aires, Jorge Balej (2002).

adiantada, demos chegado a esta forma actual de vida, sen apenas órganos e cun cerebro superdesenvolto, que se mantén con sangue especial que lle bombea un corazón artificial [...] Baixo estes cartilagos ou antenas temos enxertados uns receptores de sinais e polos ollos chégannos as imaxes do exterior (pp. 56-57).

Todos estes elementos sitúan a obra de Agulla Pizcueta na liña de propostas como a do autor portugués Carlos Correia, *O Búzio de Nacar* (1981), como vimos no seu momento, dado que en ambas as propostas a viaxe e a aventura son empregadas como estruturas e discursos metafóricos que enlazan coa concepción da ficción científica como a literatura dun “estraño cognitivo”, a busca dun *novum* que permita, máis que profetizar o futuro, comprender a realidade angustiante do presente (Biagio D’Angelo, 2008).

No universo recreado, a primeira parte da obra está centrada en Norteamérica e os preparativos para a viaxe, mentres na segunda se relata o periplo polo universo cos marcianos. Ao longo de toda a obra Agulla Pizcueta introduce moitos elementos identitarios, como o nome da nave espacial na que Peter viaxa á Lúa, Breogán I; a sonda de exploración que é enviada ao espazo, denominada Espreita; ou a comida que inxire o neno durante as probas para a selección da NASA, composta por “uns entremeses, bebeu dous refrescos, zampou un prato ben sellado de sopa, unha costeleta, e de postre pediu un cucurucho de chocolate e vainilla” (p. 21), mentres que os doutores que avalían os resultados das súas probas quedan no laboratorio, onde comeron “uns apetitosos ‘sandwiches’ e bebían uns refrescos” (p. 21), unha comida moito máis habitual na cultura americana. Esta visión da comida representa dúas concepcións ben diferenciadas da cultura gastronómica, a primeira asimila ao protagonista coa actitude máis galega de sentar a unha mesa na que sobresaie a abundancia de comida, fronte á frugalidade do xantar dos americanos, que nin sequera comen na casa, senón no lugar de traballo, mentres seguen coas súas tarefas. Un retrato asimilábel ao elemento diferencial entre as dúas culturas contrapostas: a sociedade eminentemente agrícola e máis tradicional (galega), fronte á industrializada e na que domina a produtividade (americana).

A contraposición lévase a cabo tamén entre a sociedade terrícola e a extraterrestre, na que se valora da primeira a fermosura, variedade e riqueza, aínda que se chama a atención sobre a necesidade de seguir traballando, dado que “hai moitas cousas que facer para que os nosos pobos sexan libres e os seus homes teñan unha vida

digna sen carencias materiais” (p. 48). A segunda aparece dividida entre os espazos que ocupan os humanos que habitan as colonias fóra da Terra e a cidade dos marcianos. Estas colonias de humanos son presentadas como módulos nos que os diferentes compartimentos están dedicados a actividades moi concretas, todas elas dirixidas a establecer enclaves permanentes, nos que os habitáculos se destinan a acoller todas as funcións, desde durmir até conter os laboratorios e invernadoiros para levar a cabo os experimentos, “unha vida metódica, de labor e sacrificio, non sabendo de certo ata que ponto valería a pena tamaña renuncia a vivir no noso praneta” (p. 48), condenados coa desaparición da Terra a sobrevivir con escasos medios e conscientes de que o seu escaso número provocará que “nuns centos de anos dexenerarán e serán vítimas das súas enfermidades”, cargando coa culpa de ser testemuñas inocentes do fracaso da súa propia civilización. A cidade dos marcianos aparece descrita como futurista, ramificada en construcións tubulares transparentes, comunicadas entre si con vías que lle daban un aspecto de “ensarillado de capilares, veas e arterias do noso corpo” (p. 60), na que sobreviven douscentos individuos, rexidos por férreos principios científicos, indispensábeis para as súas vidas.

Ao longo da obra os espazos adquiren unha gran relevancia, posto que condicionan a vida dos personaxes. No caso de Peter, este vive nunha populosa cidade norteamericana, na que dificilmente se pode ver o ceo, con moita contaminación; os colonos terrestres, en módulos dos que non poden saír; e os marcianos, nunha estrutura tubular acristalada, retratos que chocan frontalmente coa experiencia do lectorado infantil galego, de procedencia rural ou de cidades relativamente pequenas, que os enfrontará á idea de espazos agobiantes, saturados e con falta de intimidade, de luz natural, de zonas verdes, etc. Deste modo simbolízase o futuro e as culturas distantes a través dos espazos nos que as relacións de poder son verticais e a cidade se converte en microcosmos pechado, en espazo de control do individuo, especialmente no caso dos marcianos. O futuro e a alteridade permite poñer en valor o propio, os espazos verdes e abertos que predominan en Galicia, eses que é preciso coidar e respectar, aos que os máis novos están tan acostumados, pero dos que non existe a garantía total de que sigan aí se non facemos nada por mantelos.

É de salientar tamén o afán divulgativo de moitos parágrafos da novela, nos que se explican pormenorizadamente aspectos como as consecuencias da ingravidade para os astronautas, cales son os elementos imprescindíbeis nos lanzamentos de foguetes para abandonar a atmosfera terrestre ou a frecuencia idónea para emitir no espazo,

ademais da pormenorizada distribución dos compartimentos da nave espacial na que viaxan á Lúa e as características que singularizan os planetas polos que pasan, como Venus, Mercurio, Xúpiter e Marte.

En xeral, trátase dunha novela antibelicista, na que se defende o ecoloxismo e se bota man da alteridade para ofrecer unha visión crítica sobre o propio, reflexionar sobre os problemas máis acuciantes da sociedade do momento, en especial a tensión entre as grandes potencias nucleares, e lanzar unha mensaxe de esperanza, materializada nunha nova oportunidade para a vida. A indeterminación temporal e a calidade literaria fan que esta obra pioneira siga tendo plena vixencia para o lectorado actual, malia que non se teña feito ningunha reedición que a actualice e poña nos circuitos de distribución. Tamén é de destacar o valor divulgativo da obra, pois ofrece abondosa información sobre o sistema solar, os planetas e o universo en xeral, cunha linguaxe sinxela e próxima ao lectorado agardado, que deste xeito adquiere, desde a ficción, coñecementos científicos ou pseudocientíficos que poden ser de gran rendemento para desenvolver o interese pola ficción científica e polo valor e utilidade da ciencia na sociedade.

Outro dos autores que durante a década dos oitenta se achegou á ficción científica foi **Miguel Vázquez Freire** (Corcubión, 1951), quen en 1987 publicou *Proxecto pomba dourada*, unha novela de fronteiras que tivo moi boa acollida por parte do lectorado, como demostra o feito de que non deixou de reeditarse³⁰⁹ até a actualidade, probabelmente debido a que presenta, como sinala Fernández Paz (1989a: 95-99), un argumento insólito na literatura xuvenil galega e na que se deixan sentir as pegadas dalgunhas obras de John Christopher, en especial da novela *The Guardians* (1970), coa que establece múltiples xogos de intertextualidade, elementos que non impiden conseguir “unha historia tremendamente orixinal e configurar un universo propio, cousa que só os bos narradores chegan a acadar” (Fernández Paz, 1989a: 98).

A ameaza do control absoluto sobre a sociedade mestúrase con trazos das novelas policiais, de suspense e da novela de iniciación, revelando a posición do autor con respecto ás novas tecnoloxías e a súa integración na vida diaria, como sinala Xabier P. Docampo no prólogo, no que salienta tamén o interese pola relación dos medios de comunicación cos rapaces e mozos e adianta as claves que permiten analizar e comprender os tempos modernos recreados, denominados Nova Cronoloxía, e expresa a súa confianza en que despois da lectura sexa desbotada a imaxe dun futuro incerto, que

³⁰⁹ Primeiro na colección “Textos” de Vía Láctea e a partir de 2001 en “Fóra de xogo”, na que coñeceu a cuarta edición en xullo de 2007.

considera froito da “incapacidade que algúns teñen para imaxinalo, cunha incerteza xeradora de medos” (p. 11), dado que o “futuro somos nós e ter unha imaxe pesimista del é renunciar *a priori* a nos integrar nel sabéndoo noso” (p. 11). Este peritexto prefacial complétase cunha nota autorial posfacial, na que se explican as referencias a un marco temporal que diferenza entre Vella Cronoloxía e Nova Cronoloxía. Trátase en realidade do marco histórico anterior ao final do século XIX (Vella Cronoloxía) e o século XX (Nova Cronoloxía), na que teñen lugar os feitos narrados ao longo dos seis capítulos. Unha novela con abondosos trazos das narracións policiais ou detectivescas, na que o universo recreado se sitúa nun mundo futurista, especialmente polo emprego das novas tecnoloxías, unha orde social polarizada e unha estrutura en grandes macrocidades, fronte ás que xorden grupos de marxinais e sectores de poboación que viven fóra dos límites destas estruturas.

Desde o punto de vista do contido, a novela desenvolve unha especulación de orde social na que o desencadeante da trama é o asasinato dos pais de Arno, un mozo que vive en Ferrocoruña e que busca a resposta á violencia que lle arrebatou os seus proxenitores, expertos informáticos que traballaban nun ambicioso proxecto, que suporía unha revolución nos procesos informáticos. Arno ten que decidir a que familiar lle pide axuda, pois é demasiado novo como para poder sobrevivir por si mesmo, polo que decide marchar á casa de seu tío Curros, practicamente un descoñecido para el. Antes de abandonar o seu cuarto decátase que no taboleiro está un papel cunhas palabras de seu pai nas que lle deixara unha mensaxe. A necesidade de descifrar o enigma é o motivo central da obra, que leva a Arno a coñecer que seus pais descubriran de modo accidental a existencia dunha “rede paralela de información que controla permanentemente todos os datos de, posiblemente, todos os ordenadores, bancos de datos, computadores, etc., tanto privados coma públicos” (p. 25). Un control absoluto que tamén incide na investigación de seus pais, que traballaban nun prototipo de ordenador persoal conectado ao usuario neuronalmente, o que simplificaría extraordinariamente o uso de calquera computadora, aínda que mal empregado pode converterse nunha perigosísima arma. O resultado destas investigacións é un procesador en forma de anel, denominado Merlín, que Arno ten que levar até Fisterra, onde se atopa o Mestre Cego, que o guiará en todo o que debe facer.

O percorrido de Ferrocoruña a Fisterra é unha viaxe física pero tamén emocional, na que por primeira vez descobre por si mesmo o mundo que o rodea, o cal descoñece totalmente por ser un individuo integrado nunha sociedade moi

proteccionista, na que se consideran costumes moi antigos os de viaxar a lugares afastados ou próximos para coñecelos, dado que o habitual na Nova Cronoloxía é pedir unha videoreportaxe e vela na casa, por iso “a xente soamente viaxaba por necesidade, por negocios, para visitas indispensables” (p. 33). Fronte a esta poboación pechada na cidade e escrava dunha vida anódina, xorden grupos que viven fóra desta estrutura, denominados borrallas, “xentes que se alimentaban do que a cidade expulsaba do seu corpo, do lixo, do refugallo. Xentes violentas, perigosas, alleas por completo ás leis que rexían nas cidades” (p. 33), instaladas nos grandes espazos naturais nos que estas

xentes se mantiñan na marxe da civilización tecnolóxica, xentes das que a meirande parte dos habitantes das cidades nada sabían; xentes ás que, ademais, os servicios especiais de seguridade das cidades se encargaban de manter illadas de todo contacto directo cos cidadáns (p. 50).

O acoso e control sobre cada individuo é percibido por Arno durante a viaxe en tren cara a Fisterra, onde observa que está sendo vixiado, polo que salta no medio da noite e cae ferido nunha fraga, onde entra en contacto cun grupo de borrallas integrado polo tullido, a moza Gwendail e o xigante Imaz, que o axudan a refuxiarse, proporcionanlle alimentos e ensínanlle a súa propia lingua. Deste modo coñece de primeira man as dificultades para sobrevivir na marxinalidade, na que os borrallas eran valorados pola súa “habelencia para descubrir obxectos reutilizables nos inmensos depósitos de porcalladas que formaban as fronteiras das cidades” (p. 50), materias primas que utilizan ou lles serven para comerciar con outros grupos. Entre os coñecementos que adquire Arno salienta a perspectiva externa que lle ofrecen os borrallas, cuestionando a súa falta de coñecemento do medio que o rodea, froito dunha sociedade alienada, pechada a calquera influencia externa e reducida á información manipulada e controlada polos poderes establecidos, por iso para os seus habitantes:

A única verdade é o que se di nos videopúblicos. O demais confúndese coas lendas, contos, historias inventadas. Nin sequera fai falta prohibir. Se calquera chegase a coñecer a existencia dos borrallas, por exemplo, e llelo contase aos outros, non sería crido. Despois de todo, os homes sempre foron moi dados a inventaren mentiras (p. 50).

As conversas de Arno co tullido serven para poñer de relevo o sentido elitista das macrocidades, en especial co trato degradante dos traballadores dos niveis máis baixos, que, no caso de padecerem accidentes son dados por mortos e enviados aos

hospitais dos arrabaldes, nos que agardan a morte. O tullido aparece como testemuña da vida en ambas as dúas sociedades e, carente de nome que o individualice, representa o colectivo de tolleitos, eivados, encrequenados ou persoas con algunha tara que son expulsados sistematicamente das macrocidades para evitar todo “canto puidese ameazar a súa perfecta hixiene” (p. 53).

A convivencia entre pasado e futuro está moi marcada polas tradicións e referencias culturais galegas, que se manifestan en diferentes planos. Un dos primeiros é o da intertextualidade coa obra de Álvaro Cunqueiro, autor do verso que lle dá título á novela e do que se salienta a súa creatividade, con especial fincapé na dimensión que lle imprimiu á palabra nas súas obras, un creador “moi amante de lendas e mitoloxías, de historias fantásticas, onde a forza das verbas conseguía abrir portas secretas que agachaban misteriosos tesouros” (p. 21). Este xogo intertextual explícito lévase a cabo tamén cun dos personaxes máis emblemáticos do autor mindoniense, o mago Merlín, que lle dá nome ao ordenador con conexión neuronal que se comunica con Arno, instalado nun anel. A este personaxe remite tamén a descrición do home-memoria, o Sabio Bundarag, ao que acoden para pedir consello sobre a viaxe que desexan emprender e que aparece vestido con túnicas de cores, vive no interior dun furgón que está ateigado de vellos libros, ten longas barbas e cabeleira e cobre a cabeza cun “raro chapeu negro de alta copa e aba curta” (p. 58). Depositario da memoria histórica, revélalles a importancia das viaxes como procesos de coñecemento dun mesmo e do mundo que nos rodea, evocando a historia de grandes viaxeiros, desde Ulises, paradigma da antigüidade, pasando por Moisés, que perdeu a vida durante a travesía polo deserto, as viaxes oceánicas de Cristovo Colón e Vasco de Gama e as terrestres de Marco Polo, até as viaxes espaciais, continuación natural do afán de coñecemento do home. Desde a súa perspectiva do futuro explica que as viaxes espaciais foron un fracaso, malia a construción dunha base espacial en Marte, que deu paso ás exploracións fóra dos límites do sistema solar, as cales foron prohibidas definitivamente debido a gravísimas repercusións, como a chamada “peste das estrelas”. O abandono da exploración espacial aparece como unha manifestación máis da falta de liberdade na sociedade descrita, na que se limitou a comunicación aérea, na que “as naves voadoras se restrinxiron para usos militares e de policía” (p. 72). Este precurso pola historia da evolución do home resúmese nunha ensinanza que lles transmite:

tan importante, se non máis, coma a viaxe por fóra ou viaxe exterior, a viaxe por terras, mares ou espacios siderais, é a viaxe interior. Porque o viaxeiro, se é viaxeiro verdadeiro, non anda só na procura de novas e descoñecidas terras, senón principalmente na pescuda de si mesmo, que é o que máis se descoñece e o que máis interesa coñecer (p. 62).

A concepción da viaxe como proceso de maduración persoal enlaza con outro elemento fundamental na novela: a presenza das peregrinacións xacobeas, reflexo dunha tradición que converte o Camiño de Santiago en elemento configurador identitario, en itinerario complexo de diálogo e intercambio cultural e tamén en estímulo xerador de universalidade (Roig Rechou e Franco Vázquez, 2010: 9), centro de referencia cultural europea a través do sepulcro do Apóstolo Santiago e mesmo anterior a través do culto pagán a Ara Solis. A chegada á vella cidade revélalle ao protagonista que “a imaxe do mundo que entón tiña, pechada na seguridade e regularidade do universo da cidade, que el cría o único verdadeiro, derrúbase por momentos. Ás portas mesmas das macrocidades, outro mundo, rexido por outras regras, abríase” (pp. 72-73). Unha sociedade que xorde ante os ollos abraizados do adolescente amparada na ilegalidade, na súa inexistencia para os habitantes da sociedade alienada da que Arno procede, e na que viven os piratas, aventureiros e xente que arrisca a vida para manter a súa organización á marxe do establecido. O retrato destes marxinais configura unha sociedade primitiva, na que de modo reiterado se observa como os seus membros malia que actúan “soamente por intereses estritamente egoístas, logo eran capaces dos meirandes actos de solidariedade” (p. 113), unha realidade que provoca en Arno a reflexión sobre o poder das “sombras” que rexen a sociedade da que el procede, onde os individuos non traballan para si mesmos, nin por egoísmo privado ou individual, senón “por uns intereses que a penas ninguén sabería identificar” (p. 114).

Salienta entre os personaxes que poboa o mundo que Arno vai descubrindo a figura da meiga, da muller moura e sabia, a figura feminina recorrente en lendas da transmisión oral, que representa a sabedoría e advirte dos perigos que ameazan o seu grupo, un personaxe reducido en moitos casos a unha absurda esquematización, deformado polo cristianismo e a ideoloxía patriarcal (Álvarez Núñez, 1991: 88). Esta muller sen nome, coñecida polos seus meigallos e respectada por todos, prevé os perigos do camiño baseándose en presaxios e nunha fonda intuición, na que Gwendail amosa unha confianza total, porque “Muller moura, muller meiga [...] Cheira perigo, cheira guerra, cheira morte. Se ela di noite mala, será noite mala” (p. 127).

Estes retratos femininos da meiga e de Gwendaill remítenos á liña daquelas novelas de iniciación nas que se plasma a preocupación polos roles de xénero, como foi o caso de María Xosé Queizán en *O segredo da pedra figueira* (1985), enxalzando o papel das mulleres na tradición galega e elixindo protagonistas moi semellantes a Gwendaill, definida como unha rapaza intelixente, enxeñosa, valente, activa e que dirixe o grupo, o que para Sabela Álvarez Núñez (1991: 91) é un eixo fundamental para a trama, dado que “Poderíamos dicir que sen Arno non habería historia, pero sen Gwendaill Arno non chegaría ó seu destino”.

Do mesmo modo que o personaxe da meiga enlaza coa tradición, tamén son de salientar os xogos de intertextualidade que se detectan noutros capítulos da novela, como o “bautizo” do tullido, ao que Arno lle dá o nome de Arturo, “rei e modelo de cabaleiros. Foi aconsellado por Merlín, un poderoso mago. E tivo amores con Xenebra, raíña de afamada beleza” (p. 134). Deste modo, o tullido adquire unha identidade, perdida na fuxida da cidade, pero gañada agora na batalla contra o sistema e na loita pola liberdade. Outros trazos salientábeis neste sentido son a elección do propio nome do protagonista, que remite cara a obras canonizadas como *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco; a evocación do poema “Ítaca” (1911), de Konstantinos Kavafis (Alexandría, 1863-1933), que pecha a novela e no que se plasma a concepción da vida como un camiño; a estrutura dos capítulos en secuencias, que lle imprimen un marcado ritmo cinematográfico, deixando sentir as pegadas do cinema e da banda deseñada; a introdución de elementos filosóficos nas conversas entre os personaxes, etc., unha amálgama que se configura como marca recorrente na obra de Vázquez Freire.

É de salientar tamén a convivencia de pasado e futuro que se dá a través dos espazos, especialmente a nivel arquitectónico, ao contrastar as construcións de cemento, ferro e cristal das macrocidades, con aquelas outras das vellas construcións de pedra, entre o abandono e a ruína, como Campus Stellae, unha futurista representación de Santiago de Compostela, na que Arno observa a “fantástica concordancia entre a dureza dos materiais –pedra sobre pedra– e a lixeireza das liñas” (p. 68), e onde o paso do tempo só deixou a Turrís Obradoira, “que constituía o resto máis importante que se mantiña en pé dun antigo templo de nome *Catedral*” (p. 80).

A contraposición entre os dous niveis da sociedade, representadas polos borrallas e os que perseguen a Arno, plásmase tamén nos medios de locomoción: helicópteros, avións, coches, lanchas, etc., fronte aos aerobuses, ferrocosteiro, naves, etc., pois mentres os primeiros se manteñen aferrados a elementos que caeron en desuso,

os segundos contan con medios de alta tecnoloxía, aínda que só ao alcance duns poucos. Estes medios reflicten tamén organizacións moi avanzadas nas que desapareceu a solidariedade e non hai datos que falen de sentimentos, o que si se pon de relevo no caso dos borrallas, que non dubidan en axudarse e confiar uns nos outros.

En definitiva, Vázquez Freire articula unha especulación futurista de orde social, na que se integran trazos da novela de aventuras e de iniciación, que manteñen un fructífero diálogo coa tradición galega, os seus mitos, costumes e elementos identitarios. Canto á viaxe física de Arno, convértese nun proceso de descuberta, aprendizaxe vital e maduración, durante a que abandona a infancia e entra na vida adulta, que o enfronta a unha dura realidade: a perda de seus pais, da protección do fogar e a descuberta de que foi vítima dunha sociedade pechada en si mesma, que mantén aos seus membros alienados e sometidos á ignorancia do que os rodea, impedíndolles aprenderen e desenvólvense libres, controlados por un pensamento único, aquel que xenera autocompracencia e a convicción de que só dentro do sistema hai protección e seguridade. Este microcosmos aséntase no emprego abusivo das novas tecnoloxías, pero ábrese á esperanza a través da comunicación e o coñecemento entre ambas sociedades, que encarna un canto ao respecto á diferenza, ao diálogo e á comprensión, ademais de demostrar que o sacrificio de seus pais non foi en balde, pois serviu “para que de novo a informática poida ser posta ao servizo do interese da liberdade persoal e non, como viña sucedendo, do control do conxunto da sociedade por uns poucos” (p. 142).

A novela de Miguel Vázquez Freire tivo continuidade en 1992 no relato “O rapaz que non quería ser heroe nin sabía dicir amor”, incluído no volume *Contos da Campaña 3*, unha colección de carácter institucional que acolleu numerosos volumes destinados fundamentalmente aos centros de ensino e institucións mediadoras entre o libro e a lectura, concibida como instrumento de fomento do hábito lector entre os máis novos. O volume³¹⁰ ábrese co relato de Vázquez Freire, no que se retoma a especulación de orde social, aínda que agora centrada na instrospección de Arno, que se enfronta á descuberta do amor por Gwendaill.

Preséntase o texto en seis capítulos breves, a modo de notas dispersas dun suposto manuscrito atopado de modo parcial que organizou a profesora Ioia Pax Docampo, investigadora da Escola de Estudos Psicohistóricos, como se explica na “Nota preliminar”, na que se adianta brevemente o contido e se explica a súa

³¹⁰ Tamén se inclúen os relatos “O espello do viaxeiro”, de Xabier P. Docampo; “O tesouro da lagoa”, de Darío Xohán Cabana; e “Un somnífero moi particular”, de Xosé Antonio Neira Cruz.

concepción de texto fragmentario. Este peritexto prefacial serve para situar o lector ante unha explicación hipotética da orixe do manuscrito atopado ao que pertencen os fragmentos de texto e produce un distanciamento temporal con respecto á trama, que resulta moi funcional no caso de que se coñeza a novela da que se parte, pois aprofunda nos sentimentos, dúbidas e inseguridades de Arno, configurando un retrato máis rico do personaxe, ao asentarse nun enfoque introspectivo ao redor da relación entre os adolescentes.

Temporalmente sitúase dous anos despois do remate da novela, momento no que o grupo de catro amigos (Imaz, Arturo, Arno e Gwendail) viven en Fisterra, onde asisten ás clases do Mestre Cego, nas que traballan nun proceso de autocoñecemento e de aceptación deles mesmos, combinando distintos saberes e empregando múltiples ferramentas tecnolóxicas, entre elas o propio Merlín, que percibe a confusión que padece o adolescente, quen insiste nas particulares características do aparello: “Un ordenador que se comunica directamente co sistema neuronal do seu usuario a través de emisións de baixa intensidade. Eu escóitoo falar dentro de min e el percibe canto eu penso” (p. 13), fornecendo unha información redundante para o lector que coñece a novela pero imprescindible para o que non accedeu a ela.

Canto ao estilo, predominan as conversas entre Arno e Merlín, que xiran sobre cuestións recorrentes na novela, como a natureza contraditoria dos heroes, a existencia da divindade e fundamentalmente a confusión e incerteza que se observa no comportamento do adolescente, incidindo na importancia dos sentimentos e o conflito interior que está a vivir, o que leva a múltiples reflexións en primeira persoa, que se alternan con diálogos entre os personaxes, os cales dan paso noutros parágrafos á corrente de conciencia na que se recollen os soños e pesadelos que padece Arno, nos que sente que está perdido nun deserto e que morre de sede. Finalmente, o complexo proceso de recoñecemento do que lle está a ocorrer culmina coa determinación de que a súa relación coa compañeira e amiga Gwendail deu paso a un sentimento máis fondo cá amizade, o amor.

Un relato que incide na evolución psicolóxica do adolescente protagonista, aínda que adoece dunha feble estrutura e precaria configuración ficcional no caso de non coñecer a novela da que é continuación. Neste sentido dá a impresión de que o relato é froito de retallos desbotados da novela nos que se incidía na relación que ía xurdindo entre os adolescentes, unha introspección que pexaría o ritmo da novela e desviaría a

atención do obxectivo central da trama: a resolución do enigma sobre a morte dos pais de Arno e a sociedade na que se desenvolve a súa vida.

Unha das primeiras creadoras que durante a década dos anos oitenta publicou un texto de ficción científica foi **María García Yáñez** (A Cañiza), quen deu ao prelo o relato *Moncho e Dríar* (1988), o cal, como xa adiantamos, foi finalista na primeira convocatoria do Premio Merlín e no que se pode apreciar unha concepción apocalíptica do mundo futuro, unha especulación de orde social na liña de obras canónicas universais, como *Looking Baackward: 2000-1887* (1888), de Edward Bellamy; e *We* (1921), de Yevgueni Zamiatin, nas que os habitantes do futuro están controlados en todo momento por robots, membros aparentemente felices dun panóptico³¹¹, no que se espían até os máis íntimos pensamentos. Un proceso colectivo de vixilancia e autovixilancia que parece asumido e interiorizado pola maior parte dos individuos, entre os que os sonhos e ilusións se consideran síntoma de “doenzas”, que se curan cunha substancia que os volve “estériles” e carentes de emocións.

Este relato sitúase na liña das obras de ficción científica de carácter distópico, nas que se describen sociedades nas que o individuo perde o dereito á diferenza e á fantasía, condicionado pola propaganda, sometido a unha vixilancia absoluta e constante, mesmo a unha represión física e psicolóxica brutal, onde a individualidade desaparece ante un estado todopoderoso, que se escuda detrás dun decálogo do home satisfeito, no que se recolle a obriga de respectar a Comunidade, honrar o Comité, esforzarse pola Comunidade e non opoñerse a ela, obedecer os robots que son os mensaxeiros do Comité, non cobizar bens particulares, nin agredir a ningún humano, non cometer actos impropios nin facer nada indevido nin prohibido. Un decálogo de comportamentos que rexe a sociedade do ano 5045 que presenta García Yáñez, á que pertence Dríar, un neno de doce anos, observador e atento á realidade que o rodea, na que cada vez se amosa máis inqueda, curioso e inseguro.

Fronte a esta sociedade futurista distópica xorde un retrato da sociedade galega dos anos oitenta que, sen estar idealizada, se caracteriza por unha serie de valores que desapareceron no futuro e na que o protagonista é Moncho, un rapaz da mesma idade ca Dríar, ao que o neno do futuro coñece a través dun documento sonoro na clase de

³¹¹ Termo aplicado ao deseño dun centro penitenciario ideal realizado polo filósofo Jeremy Bentham en 1791, no que un único vixilante observa (-opticon) a todos (pan-) os prisioneiros sen que estes se decaten de que están sendo vixiados. Este concepto foi tamén estudado por Foucault en 1975, incidindo en que o efecto principal do panóptico é inducir no interno un estado de conciencia sobre a súa visibilidade permanente, que asegura o funcionamento automático do sistema.

Zooloxía doméstica do século XX, que é exemplo da relación do home coas súas mascotas, concretamente un can. Dríar queda marcado pola felicidade e alegría que transmite a cara de Moncho, a quen o can está lambendo, e sente que el só vive momentos así cando chega a hora do ordenador-pallaso, un aparello que o fai rir con trucos e bromas, pero que non deixa de ser unha máquina carente de sentimentos.

Desde o punto de vista estrutural salienta o intercalado dos capítulos referidos a cada un dos protagonistas, que establecen un paralelismo entre ambas as historias e resaltan as diferenzas entre as sociedades nas que se desenvolven. Deste modo obsérvanse as consecuencias da distancia temporal en distintos planos: no escolar, os profesores foron substituídos por ordenadores e a atención aos escolares durante o período que dura a súa formación (dos cinco aos dezoito anos) está en mans unicamente de robots; no ámbito familiar, non existen sentimentos, nin se amosan afectos, recorrendo aos psicólogos se algunha emoción se presenta en calquera membro da familia; no plano social, os humanos aparecen organizados funcionalmente en colonias que se denominan cidades-escola, nas que a infancia permanece separada dos seus proxenitores e de todo vínculo familiar; e cidades-vivenda, caracterizadas polas cores grises, o cemento e enormes rectángulos sen fiestras, onde “sempre se vivía con luz de lámpadas solares, onde a temperatura era constante, non se oía o vento como entre as follas das árbores e non se vía nin sequera o ceo” (p. 28). Tamén existen cidades-granxa, nas que se levan a cabo procesos de plantación de árbores e produtos vexetais, conservados a modo de curiosidade. Unha sociedade mecanizada, que lembra a obra de Isaac Asimov, especialmente na presenza constante das figuras dos robots, encargados do servizo constante aos humanos e dos traballos manuais. Non obstante, a tecnificación reflíctese tamén noutros aspectos sociais, como a inxestión de comidas procesadas, a esterilización e a uniformización, metaforizada na imaxe que ofrece o colectivo escolar: “as súas roupas grises, os seus zapatos grises, o seu cabelo moi curto; eran iguais ós dos demais, todos iguais” (p. 28).

A medida que se describe a sociedade futura vaise perfilando o retrato dun rapaz insatisfeito, cuestionador do que observa ao seu redor, fundamentalmente desde o momento no que desapareceu seu avó, un temporólogo que viaxaba a diferentes momentos da historia e que é un referente para o seu neto, ao que anima a ser crítico. Simbolicamente a toma de decisión de abandonar a sociedade na que vive prodúcese durante a visita do colexio a unha factoría de cultivos hidropónicos, onde observa que as

flores que cultivan son todas distintas, de cores diferentes e ningunha é gris como o mundo no que se sente atrapado.

A soidade, angustia e obsesión coa posibilidade de que as cousas sexan doutra maneira complican a situación de Dríar, que é sometido a diversas probas para coñecer a causa dos seus pesadelos nocturnos, dos que informa puntualmente o robot que vixía os seus sonhos. Malia o medo á represión, Dríar comeza a comprender as palabras do que lle dixera seu avó antes de partir na súa última viaxe: “Mataron a imaxinación, só lles interesan a eficacia e maila produción; non deixes que te atrapen, loita por seres ti mesmo” (p. 49). Unha mensaxe de afouteza que o acompaña durante a fuxida do seu tempo, na que emprega, como o seu avó, unha máquina do tempo, coa que parte cara ás coordenadas espazo-temporais nas que se atopa Moncho.

Un dos elementos nos que máis se incide ao longo do retrato da vida diaria dos dous mozos é a soidade que padece Dríar, que se fai máis patente a medida que se desenvolve a relación familiar de Moncho, na que salienta a figura materna, protectora, agarimosa, severa por veces, pero sempre preocupada pola súa educación e os seus estudos, vixiando e insistindo en que ten que facer as cousas, rifándolle por ser tan fedello, axudándolle cos deberes e na preparación dos exames, achegándose ao seu cuarto para lle apagar a luz e lle desexar boas noites e coidándoo mentres está enfermo. Unha visión na que, unha vez máis, os roles femininos se desenvolven fundamentalmente nos espazos íntimos e no coidado da prole, relegados a funcións de carácter doméstico.

O desenvolvemento de planos temporais paralelos conflúe nun primeiro contacto entre ambos os rapaces, que ten lugar durante a inconsciencia de Moncho, anestesiado no hospital para ser operado de amígdalas. O recurso á telepatía ponse en marcha en momentos climáticos da trama, que coinciden co inicio da viaxe de Dríar cara ao momento temporal de Moncho, que ao espertar lle conta a súa nai que “sentía que alguén o chamaba ¡con moita urxencia! gustaríalle contestar, pero non sabía nin quen era, só que parecía desde moi lonxe e tamén que o que chamaba estaba asustado” (p. 55). En realidade Moncho é capaz no seu estado hipnótico de sentir a chamada de Dríar que, sentado na nave do tempo, “antes de se sentir arrastrado nun remuíño azul, chamou ó neno, ó neno do século XX, a imaxe do cal se superpuxo a tódalas que entreviu no seu alucinante paso por increíbles espirais” (p. 61).

Abandonado o mundo do futuro, céntrase a atención no que atopa Dríar á súa chegada á Galicia de 1985, que lle depara unha grande incerteza, ao atoparse nun medio

do que o distancian trinta séculos, onde comeza a recoñecer elementos e sons: “¡Un paxaro, claro, eles son os que fan a música, eles os que cantan! ¡Árbores, flores, paxaros e ningún edificio gris á vista” (p. 64). Na descuberta que inicia nun tempo moi distante ao del, descobre unha sociedade primitiva, pero na que atopa un “mundo fresco e verde do que agora formaba parte” (p. 65), no que o ser humano segue mantendo a súa esencia, lonxe da alienación e a uniformización, pois Dríar pode ver “xente traballando na terra, homes e mulleres alindando as vacas, nenos xogando e cans trotando ó seu redor” (p. 65), un lugar e un tempo que para el semella un Edén, no que ten que atopar ao neno que viu na pantalla, Moncho.

O paralelismo na vida dos protagonistas continúa tamén coa chegada de Dríar, que coincide co inicio das vacacións de Moncho na aldea, na casa do avó, unha figura igualmente relevante para o rapaz, que salienta pola importancia dos coñecementos que lle transmite, pois “contaba moitos contos e tódalas noites, despois de cear, líalle en voz alta; sempre era o mesmo libro, e en realidade non precisaba ler porque o sabía de memoria, nunca lía ningunha outra cousa” (p. 68). O espazo rural e a elección de *Cousas* (1929), de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo, 1886-Bos Aires, 1950), como obra de referencia, responden ao interese da autora por elixir elementos que inciden na visión de Galicia como eminentemente rural, aquela que mantén as esencias máis netamente identitarias. A relación cidade-aldea, moi arraigada no momento da publicación da obra, representa un diálogo xeracional moi fructífero, no que Moncho é o depositario da riqueza de ambos os mundos, dado que a súa vida no medio urbano é froito do transvase poboacional do medio rural ás cidades, onde xurdiron maiores oportunidades de desenvolvemento, formación e coñecemento, mentres que a estadía na aldea lle permite afondar na relación co seu avó e a súa tía Neves, coñecer de primeira man o mundo tradicional e os seus costumes, o modo de vivir en contacto coa natureza e gozar dunhas vacacións nas que a aldea lle ofrece múltiples posibilidades cunha total liberdade.

Moncho e Dríar é unha obra coa que se seguiu asentando a produción de ficción científica no sistema literario infantil e xuvenil galego e na que se senten pegadas dunha visión netamente feminina, especialmente pola relevancia dada ás mulleres na obra e aqueles detalles máis familiares e íntimos. María García Yáñez fai un canto á vida da aldea e á alegría e ilusión da infancia, á diferenza e ao compañeirismo, á importancia da solidariedade e aos sentimentos máis arraigados na unidade familiar, fronte aos que ergue o retrato dunha sociedade fría, mediatizada e alienada por un poder absoluto que

ademais de impoñer un pensamento único desposúe o individuo da súa personalidade e do seu carácter, diluíndoo nunha comunidade sometida aos intereses do poder establecido. Unha especulación de orde social na que se realza a visión do propio, da Galicia tradicional, da convivencia harmónica coa natureza e da estrutura social asentada no patriarcado, fronte á alteridade representada por un futuro distante, deshumanizado e gris.

Desde o punto de vista paratextual a obra coñeceu cambios na cuberta que responderon ás diferentes edicións que viron a luz³¹², aínda que en todas elas aparece en primeiro plano unha nave espacial, que adianta a temática da obra, actualizándose o seu aspecto en función do paso do tempo e das novas condicións impostas pola colección. As ilustracións interiores de **Ricardo Pérez Rilo** (Ferrol, 1956) mantivéronse en cada edición con pequenas modificacións de cor e nelas recreáanse posturas, expresións ou escenas nas que aparecen os rapaces protagonistas, sen engadir información ao texto. Mantívose tamén ao longo dos anos o peritexto posfacial, “Cando a autora fala de si”, no que xunto coa fotografía de María García Yáñez tamén se inclúe un breve texto no que evoca a súa infancia, reflexiona sobre a importancia que para ela tivo a lectura de *Peter Pan e Wendy* (1911), de James Matthew Barrie, e o seu gusto pola escrita, ademais de que a xénese desta obra, intimamente relacionada coa perda da súa mascota.

Aos títulos que vimos de analizar hai que engadir a publicación durante esta década de relatos e contos breves que empregaron as temáticas propias da ficción científica. Foi o caso de **Fina Rouco** en *Lendas que poderían ser* (1988), volume no que se inclúe un conxunto de sete textos nos que se recrean e actualizan diversas lendas da tradición galega. É de interese para este traballo a titulada “Unha lenda arrepiante”, un relato utópico no que se describe un mundo ideal focalizado desde o ámbito familiar e íntimo, no que se sitúa a rebeldía e inconformismo dun adolescente, a súa ansia por acceder ao prohibido, romper as normas establecidas e tentar actuar coma un adulto. O resultado desta ousadía enfróntao a unha dura realidade, descoñecida para el e esencial para comprender a natureza do universo recreado, fortemente mecanizado e sometido a un férreo control mental e físico, que se sitúa moi distante á Terra.

O protagonista é un adolescente sen nome, que se converte en paradigma dunha sociedade futura postapocalíptica e utópica, na que as descubertas do mozo revelan datos sobre a configuración do mundo ao que pertence. O contacto co prohibido ten

³¹² Coñeceu oito edicións até 2005.

lugar durante unha noite na que non consegue conciliar o sono, o que o leva a furgar na nova computadora de seus pais, malia ser consciente de que está rompendo as normas. É a través des aparello como accede a “relatos rexistrados ‘non aptos para menores’” (p. 51), debido a que neles está presente a morte, elemento que caracteriza o mundo utópico descrito, no que esta non existe e onde é descrita como:

palabra arcaica, en desuso nesta galaxia. Refírese a unha utilizada no suposto planeta Terra, da Vía Láctea. Significado: quitarlle a vida a algún ser vivente. Sinónimos: asasinar, aniquilar, extinguir. Exemplo: só neste suposto planeta, posiblemente de ficción, no que ademais de homes existían outros seres non racionais, adoitaban quita-la vida para uso propio ou por mero pracer. De aí a creación da palabra (p. 54).

Polo tanto, o universo distante configúrase ao redor das hipóteses de que o planeta Terra desapareceu e del só quedan “Nubes de polvo radioactivo (que) xiran en torno á estrela chamada *Sol*” (p. 54). Entre as posíbeis causas que se barallan figura a autodestrución e as loitas fraticidas, que levaron á practica desaparición da especie humana, coincidindo coa chegada ao planeta sen nome no que vive o protagonista e caracterizado pola existencia de múltiples aparellos alienantes, como a “máquina de limpeza mental” (p. 52), ademais doutros aparellos para a “limpeza ambiental, a de limpeza corporal, a aniquiladora de residuos...” (p. 52), que dan idea da forte mecanización á que está sometida a vida dos habitantes do planeta.

O impacto emocional da descuberta da desaparición da Terra provoca o pranto no rapaz e a discusión entre os seus proxenitores sobre a viabilidade das hipóteses que o fillo acaba de ver no documento. Unha vez máis, a figura materna actúa de forma tranquilizadora, exorcizando os medos e apaciguando a súa conciencia, ao afirmar que no seu mundo ninguén trata de impoñer as ideas pola forza, senón que existe unha orde que está custodiada por científicos e filósofos, detentadores do saber e do equilibrio.

A dúbida sobre a veracidade dos datos que se ofrecen propician unha reflexión sobre o posíbel final da civilización terrestre, que á súa vez pon de manifesto as carencias dese mundo futuro, dado que a nai do protagonista elucubra sobre as posíbeis causas da desaparición e tamén sobre os privilexios cos que contaban:

Ó peor vivían nun mundo moi difícil. Demasiado valioso e demasiado fermoso para seren capaces de conservar. Din que tiñan aire natural, e moitos seres vivos que lles daban comida e roupa. Afixéronse a vivir con estas riquezas fantásticas e desmesuradas e non tiveron control de si mesmos, a

cobiza levounos a destruílas. Custa caro crer que existise. Tal vez o inventou algún moralista esaxerado para nos prevenir (p. 58).

Exprésase deste modo un xogo de realidades que converte en materia ficcional e hipótese unha das premisas da ficción científica: servir como medio para a reflexión sobre a realidade do lector/a e á vez a través doutros mundos criticar aspectos do real, o que non impide que se traten outras cuestións de modo máis laso, como o conflito interxeracional, que se pon de manifesto na incompreensión das actitudes dos seus pais, aos que lles recrimina a falta de claridade, a ocultación de datos e a excesiva protección.

Desde o punto de vista paratextual, presenta un debuxo que ocupa toda a páxina, no que se recrea a lapis, en branco e negro, unha escena do narrado, na que non se achega máis información que a do propio texto e caracterizada por un marcado estatismo. Tamén no inicio e final se reproducen, en pequeno tamaño, convivindo co texto, os obxectos centrais do relato: un planeta cos seus satélites, no inicio, e uns ordenadores, no final.

Como sinala Blanca-Ana Roig Rechou (1999: 31), trátase, en xeral, de obras nas que se imaxinan sociedades futuras distantes, tanto no tempo, coma na organización social, seguindo a liña marcada por Jules Verne e toda a tradición da ficción científica, en especial aquelas obras de carácter distópico e postapocalíptico, cuxos futuros parecen centrar os temores á uniformización e alienación dos seres humanos. Estas primeiras obras deron paso a unha década moi prolífica, na que, como veremos, se experimentou unha importante mellora, tanto cualitativa coma cuantitativamente na produción dirixida aos máis novos.

As **traducións** durante os anos oitenta contaron con algunhas editoras galegas que se preocuparon por ofrecer obras da literatura universal pensadas para un público escolar, fundamentalmente dos últimos niveis do ensino obrigatorio, que demandaban lecturas acaídas á súa faixa etaria. Tamén as institucións apoiaron a tradución, que se caracterizou inicialmente pola súa febleza e resistencia, propio dunha cultura en proceso de descolonización, pero que foi adquirindo cada vez máis importancia dentro do sistema literario, tanto pola incidencia no repertorio coma pola importancia de cara a unha normalización lingüística que durante esta década foi fundamental para reivindicar o uso do galego como vehículo de comunicación válido en calquera aspecto da cultura.

Nesta liña hai que situar as primeiras traducións das novelas de Jules Verne á lingua galega, traducidas por Valentín Arias López. A primeira foi *A volta ó mundo en oitenta días* (1983), publicada por Edicións Xerais de Galicia, coa que inaugurou a colección “Xabarín”, na que tamén se incluíu *Viaxe ó centro da Terra* (1985). Unha colección de fronteira que acolleu unha cincuentena de títulos de autores clásicos universais, entre os que figuran obras como *A chamada da selva* (1982), de Jack London; *A pantasma de Canterville* (1983), de Óscar Wilde; *A illa do tesouro* (1984), de Robert Louis Stevenson; *As aventuras de Alicia no País das maravillas* (1985), de Lewis Carroll; e *O escarabello de ouro e outros contos* (1985), de Edgar Allan Poe, por citar algúns exemplos, obras fundamentais para o asentamento da tradución en lingua galega³¹³, que se situou no centro do canon ao transvasar novos modelos na literatura de chegada e cun importante papel renovador do repertorio existente, ao acoller obras tanto de autores clásicos da Literatura Infantil e Xuvenil coma doutros que sen ser considerados especificamente para este público foron adoptados “pola xente nova e pasaron a se converter nas súas lecturas preferidas” (Roig Rechou, 1996: 529). Unha colección que sendo de interese xeral para calquera lector, “ofrece, ó través da literatura de aventuras, de misterio, de ficción científica, etc., un grande engado para o lector adolescente e debe supor para el a bagaxe elemental que todo cidadán culto debería posuír” (Roig Rechou, 1996: 530).

Na maior parte dos títulos desta colección ofrécese o texto apoiado nun amplo aparato paratextual, desde unha introdución, na que se fai unha achega ao contexto histórico no que se escribiu a obra, seguida dunha biobibliografía do autor e un breve estudo da súa produción, até abondosas notas a rodapé, que buscan axudar a unha mellor comprensión do texto, mantendo tamén as ilustracións das edicións orixinais, no caso de existiren. Todos estes elementos paratextuais poñen de manifesto a necesidade de apoio e guía para un lectorado, e posibelmente tamén mediador, pouco avezado na lectura en lingua galega, ademais da adopción dun enfoque marcadamente didáctico, que demostra claramente a intención dos editores de dirixir estes produtos a docentes e discentes do ensino secundario. Nesta liña situouse tamén Edicións do Cumio, que en 1988 publicou un novo título de Verne, *Da Terra á Lúa*, incluída tamén nunha colección de fronteira, “Gaivota”.

³¹³ Importante colección na que coñeceu sucesivas reimpresións até a súa actualización en 2008, que acentuou a falta de marcas paratextuais e se abriu a un máis amplo abano de público (Mociño González, 2010: 46-47).

Trátase das primeiras traducións do autor francés publicadas por editoras galegas que se estaban asentando no mercado e que parecían augurar un interese crecente por ofrecer obras ás que o público lector se tiña que achegar a través doutras linguas, en especial o castelán, por proximidade e convivencia, dado que é a outra lingua oficial de Galicia. Neste labor pioneiro é de salientar tamén que nesta década comezaron a ver a luz obras con trazos de ficción científica da man de editoras nacionais que buscaron mercado a través das linguas oficializadas desde a instauración do réxime democrático e a aprobación da Constitución, entre elas a galega. Foi o caso da Editorial Juventud, que entre 1983 e 1991 publicou en lingua galega vinte e tres números da colección “As aventuras de Tintín”, do belga **Hergé** (pseudónimo de Georges Prosper Rémi, Etterbeek, 1907-Woluwe, Saint Lambert, 1983), unha das series europeas de banda deseñada máis influentes do século XX, que se publicou orixinalmente entre 1930 e 1976 e cuxos títulos de interese para este traballo son *Explorando a Lúa* (1984) e *Obxectivo a Lúa* (1985). Estas traducións, realizadas por Valentín AriasLópez, hai que situalas como resposta á necesidade de encher baleiros do sistema literario a través de obras de prestixio, de novas formas de expresión dunha cultura eminentemente urbana e industrial, que en Galicia se desenvolveu moi tarde, tanto polo atraso económico coma pola pervivencia da cultura rural e tradicional, fronte a culturas máis avanzadas, nas que a banda deseñada constitúiu unha das formas de actividade creativa e de comunicación cultural máis xenuína e universalizada, como pode ser o caso de Francia e Bélxica. A publicación desta colección durante os anos oitenta por parte dunha editora nacional supliu as debilidades das que adoecía o sistema editorial galego, na maior parte dos casos por falta de medios estruturais, que se estende tamén ás institucións, sen recursos propios para dar á luz uns traballos de alto custo económico e que non aseguraban unhas vendas amplas entre un sector potencial de lectorado pouco avezado, o que levou a que a maior parte das iniciativas emprendidas pola banda deseñada galega quedasen reducidas a intentos esporádicos, marcados pola falta de continuidade e de asentamento (Mociño, 2009a: 77-99).

En ambos os volumes, publicados orixinalmente en 1954, Hergé sitúase na corrente temática da “exploración do universo”, adiantándose ao seu tempo, dado que estes traballos viron a luz tres anos antes do lanzamento do Spútnik, o primeiro satélite artificial, e quince anos antes da primeira viaxe tripulada á Lúa. Salienta en ambos casos a rigorosidade dos datos técnicos que demostra ter manexado o creador belga, que logra tratar con sinxeleza e verosimilitude unha temática de grande actualidade anos despois.

É de salientar que malia que as dúas entregas orixinais foron publicadas de forma consecutiva, este feito non se respectou na tradución, ao ver a luz *Explorando a Lúa* en 1984 e un ano despois *Obxectivo a Lúa*, o que pode crear problemas de comprensión debido ás referencias intratextuais que remarkan a linealidade de contido entre ambas bandas deseñadas.

En *Obxectivo a Lúa* desenvólvense os preparativos para o lanzamento dun foguete á Lúa nunha planta secreta de investigación atómica, na que está traballando o profesor Silvestre Tornasol e a onde acode Tintín e o capitán Haddock. A actividade que xira ao redor desta primeira viaxe tripulada á Lúa e permítelles aos protagonistas observar como se constrúe o foguete, como teñen lugar as primeiras probas e experimentar os adestramentos como astronautas. Seguindo a liña de entregas anteriores, a intriga e a loita do ben contra o mal encárnaa un misterioso complot que pretende sabotar o proxecto, aínda que finalmente fracasa, dando paso a todos os preparativos para o lanzamento, que ten lugar en *Explorando a Lúa*. A aventura comeza co lanzamento do foguete e o centro de control tentando poñerse en contacto cos tripulantes, que permanecen inconscientes polo efecto da presión. A partir deste momento descóbrese que na nave viaxan Tintín, Milú, o Capitán Haddock, Wolff, os dous Fernández e o profesor Tornasol, un exceso de tripulación que pon en perigo as reservas de osíxeno. A isto hai que engadir os múltiples problemas aos que lle fan fronte, como o rescate de Haddock, que bébedo abandona a nave; a loita contra a atracción do asteroide Adonis e o crecemento desmedido do cabelo dos Fernández; a desviación do rumbo no traxecto de volta; a falta de osíxeno que provoca mareos e perda de consciencia, etc. Un dos aspectos máis interesantes desta banda deseñada é o carácter divulgativo que adquiren moitas das explicacións do profesor Tornasol, nas que se refire ás características da viaxe, aos medios para evitar a ingravidez e a aspectos do satélite terrestre, que culminan coa exploración e o achado dunha gruta con xeo, obxectivo prioritario entre os expertos pola importancia da auga para a vida. As doses de intriga e as dificultades acrecéntanse pola tensión que provoca a presenza na nave dun intruso, o coronel Jorgen, colaborador de Wolff, que actúa como espía para evitar que sexa coñecido o seu escuro pasado, no que foi vítima de ludopatía e vendeu información sobre as experiencias nucleares nas que traballou.

Exploración, divulgación sobre as viaxes espaciais e a Lúa, intriga, espionaxe e aventuras son algúns dos ingredientes destas dúas bandas deseñadas que se trasvasaron

ao sistema literario galego nun momento no que se estaba levando a cabo a súa conformación.

Despois das primeiras novelas de Jules Verne que se sitúan na corrente temática que explorou as “descubertas científicas e técnicas” e das que xa falamos no segundo capítulo desta tese, viu a luz outra novela dirixida ao lectorado mozo, *Mecanoscrito da segunda orixe* (1989), do autor catalán **Manuel de Pedrolo** (Aranyó, Lleida, 1918-Barcelona, 1990), un prolífico e comprometido autor catalán que destacou polas innovacións introducidas na súa produción, na que a crítica ten destacado o gran realismo e unha fonda preocupación pola condición humana e a súa natureza contraditoria, unha liña que se desenvolve tamén nesta novela, que chegou ao sistema literario galego precedida dun grande éxito editorial, dado que entre 1974 e 1998 vendeu ao redor de seiscentos mil exemplares na súa lingua orixinal, foi levada á televisión pola canle autonómica TV3³¹⁴, e mesmo coñeceu unha adaptación en banda deseñada, que se publicou entre 1984 e 1985 con debuxos de Isidre Monés (Barcelona, 1947). En lingua galega tamén se reeditou³¹⁵ de forma continuada e acadou unhas vendas moi considerábeis, ao ter superado os cincuenta mil exemplares (Cid, 2006: 219).

Esta novela hai que enmarcala na traxectoria³¹⁶ do autor dentro da súa preocupación por crear literatura de xénero en lingua catalá, como fixo no caso galego Xosé Fernández Ferreiro e Xoaquín Agulla Pizcueta, como vimos, configurándose nun eficaz vehículo literario de normalización lingüística (Casanova, 2008: 6). Por outra parte, esta novela chegou ao sistema literario galego de modo temperán como parte das transferencias que entre os sistemas literarios marxinalizados do Estado español (catalán, galego e vasco) se levaron a cabo durante os anos setenta e oitenta, momento de despegue do sistema literario galego, que aproveitou a experiencia de sistemas que emerxeran con máis forza, como o catalán, e co que se percibían moitas afinidades.

³¹⁴ Convertida nunha serie de grande éxito, emitíuse desde o 29 de decembro de 1985 ao 9 de febreiro de 1986.

³¹⁵ Polo momento coñeceu catorce edicións, as dez primeiras na colección “Árbore” e as cinco últimas en “Costa oeste”, na que en 2005 se publicou actualizada segundo as normas ortográficas da lingua galega, aprobadas pola Real Academia Galega no ano 2003.

³¹⁶ Desenvolvida entre 1949 e 1985, tempo no que publicou setenta e dúas novelas, ademais de teatro, poesía e ensaio, malia as dificultades que tivo por causa da censura, que prohibiu moitas das súas obras baseándose en criterios como o catalanismo, opinións políticas, relixión, moral sexual e linguaxe indecorosa, como se pode ler en <<http://www.fundaciopedrolo.cat/?seccio=ped-Censura>> (consultada o 21/21/2010).

Por outra parte, trátase dun autor moi recoñecido, como demostran os premios que levan o seu nome, entre eles o que a cidade de Mataró convoca desde o ano 1997, o premio de narrativa de ficción científica e de fantasía e o premio de narración curta convocado polo Ateneu Independentista de Ponent, así como unha bolsa de estudos ao redor da súa obra, convocada pola cidade de Tárrega, na que viviu cando era un cativo. Todos estes elementos evidencian non só o valor estético dunha obra, senón tamén a repercusión dun autor que contribuíu ao desenvolvemento e evolución do sistema literario catalán, axudando tanto desde o seu posicionamento político coma desde o terreo literario a preservar a herdanza cultural e a identidade nacional, converténdose nun referente cultural indiscutíbel e nun clásico (Roig Rechou *et alii.*, 2007), o que explica tamén que fose, xunto con *O Principiño* (1973), de Antoine de Saint-Exupéry, un dos primeiros títulos traducidos á lingua galega que se incluíron na colección “Árbore”, de Galaxia.

No que se refire ao contido, a novela artículase en cinco cadernos e un capítulo final, a modo de epílogo, que, baixo o título “É Alba a nai da humanidade actual?”, ofrece moitas respostas que a historia narrada non recolle e que mudan a perspectiva do que se vén de ler, tanto desde o punto de vista temporal coma xenérico. A novela comeza no momento en que un ataque masivo dunha civilización extraterrestre extermina a practicamente todos os seres vivos que están sobre a superficie da Terra. Os sobreviventes son Alba, unha rapaza de catorce anos, e Dídac, un neno de nove, que se salvan por estar debaixo da auga. A causa de que se atopen somerxidos é que Alba tenta rescatar a Dídac, que fora agredido e tirado ao corgo do caneiro por dous rapaces que o desprezaban debido á cor negra da súa pel. Simbolicamente os sobreviventes emerxen das augas despois do ataque extraterrestre e observan atónitos que a súa vila “semellaba outra, máis aplanada. Baixo a poeira que aboiaba coma unha brétima sucia e persistente, as casas amoreábanse unhas enriba das outras, coma esmagadas pola man torpe dun xigante” (p. 8).

A gradación da desolación vai en aumento ao observar como “por todas partes, medio soterrados polas ruínas no interior dos coches parados, había cadáveres, unha grande cantidade de cadáveres, todos coa face contraída nun xesto estraño e coa pel entre rosada e marela” (p. 8). O pánico e a confusión nos dous rapaces aumentan a medida que percorren a vila e descubren que ninguén está vivo, ao igual ca todos os mamíferos, dado que só as aves e os insectos seguen con vida. A partir deste momento comeza unha loita na que se enfrontan a un mundo paralizado, no que practicamente

non atopan a ninguén con vida e van agochándose en distintos lugares para evitar o encontro cos invasores.

O desenvolvemento da trama xira ao redor das decisións de Alba, que é a que analiza a situación e determina o que facer, amósase moi activa e madura, preocupada pola seguridade de ambos. Isto determina que se instalen na fraga, onde aproveitan unhas covas para durmir e gardar as provisións, sobrevivindo a base dos alimentos almacenados e do que van recollendo da natureza. A presenza ameazante de alieníxenas nas proximidades empuxa os protagonistas a iniciar unha longa viaxe na busca de sobreviventes, que de non atopalos obrigaraos a “salvar moitas cousas para que non se perda o esforzo de tantos e tantos homes” (p. 61). A valoración do saber atesourado por unha civilización que parece chegar ao seu fin leva aos protagonistas a Barcelona, cidade cosmopolita na que comezan o rescate de material gardado en bibliotecas e librarías especializadas, das que van recollendo volumes que almacenan nun vello teatro que permaneceu intacto nas Ramblas, a onde levan tamén obras de arte e mesmo material fotográfico e filmico, que testemuña o que foi a vida do home sobre a Terra e o seu triste final. Este afán polo coñecemento ánimaos incluso a embarcarse e percorrer a costa de Francia e Italia na busca doutras persoas illadas coma eles e asegurarse de que a destrución foi igual en todas partes, descubrindo desde o mar que:

Por tódalas partes, onde as casas foran un chisco máis altas, unha paisaxe de ruínas, case uniforme, contrastaba coas touzas de vexetación que avanzaban contra as estradas e coa fermosura das praias solitarias, coma se nunca houbera un bañista, nin un pescador, coma se aquel mundo xamais estivese habitado por criaturas coma eles (pp. 114-115).

O esplendor da natureza, que segue o seu ciclo, representa unha normalidade que desapareceu para unha boa parte das especies que habitaron o planeta, en especial a dos seres humanos. Neste sentido, Alba e Dídac tentan seguir adiante, manter a esperanza no futuro e soñar cun mañá no que a vida dos homes sobre a Terra recupere todo o seu esplendor, aínda que son conscientes de que esa historia feliz se asenta “sobre unha morea de cadáveres” (p. 122). Unha presenza constante da morte que se integra na súa vida diaria, ben a través dos corpos inertes que aparecen espallados por todas partes, ben a través da desolación que lles produce observar que outros sobreviventes quedaron convertidos en fantasmas que deambulan sós e loucos, sen dignidade, sobrevivindo

como animais, vagando perdidos e desnortados, o que os impulsa a actuar coma se só existisen eles no planeta.

É de salientar a elección como protagonistas dunha nena branca e un neno negro como últimos habitantes da Terra, un Adán e Eva que loitan por sobrevivir nun Edén que rexorde da destrución, aspecto do que son plenamente conscientes, como observa Alba: “Sómo-lo derradeiro branco e o derradeiro negro, Dídac. Despois de nós, a xente non pensará máis nesta parvada da color da pel” (p. 35), superando os prexuizos racistas, dos que Dídac foi vítima e que en certo modo lles salvou a vida a ambos. Tamén resulta moi simbólica a elección dos seus nomes, especialmente o da rapaza, Alba, que simboliza un novo amencer, o inicio dun novo día, dunha nova era, o xermolo dunha civilización que loita por non extinguirse e dá o primeiro paso a través de Mar, o fillo mestizo, nome que remite cara ao océano como orixe da vida, mentres que o de Dídac alude ao carácter instruído, educado.

Canto á presenza de extraterrestres, descríbense as naves desde as que fan os ataques indiscriminados como Obxectos Voadores Non Identificados (OVNIS), cuxa imaxe se aproxima á máis coñecida e tradicional, por retratalos do seguinte modo:

Os aparatos, que voaban moi devagar, eran totalmente redondos, mais non esféricos, xa que a súa forma era aplanada e tiñan dous corpos superpostos, máis pequeno e inmóbil o que ía enriba. O outro xiraba de pouco e pouco cun movemento continuo que desde a terra nin se notaría se non fose por unha liña branca, vertical, que sucaba a superficie negra. De cada vez que a liña do corpo de abaixo coincidía coa do corpo superior, acendíase un breve resplandor, unha especie de pequeno lóstrego, coma se dous fíos eléctricos entrasen en contacto.

Os cinco aparatos eran idénticos, lisos e pechados, sen ningunha abertura en forma de fiestra ou de porta, e voaban o suficientemente baixo coma para que Alba e Dídac puidesen observalos ben (p. 51).

A visión destas naves fai reflexionar aos rapaces sobre o obxectivo da destrución que puxo fin ao seu mundo, pero tamén tomar consciencia do perigo desta presenza ameazante dos invasores, que se instalarían “nun lugar ou noutro e, desde aquela cabeza de ponte, irían colonizándoa [a Terra]”, por iso “Non era soamente que ela [Alba] e mais Dídac fosen os derradeiros humanos, era tamén que vivían nun territorio ocupado” (p. 52). As razóns desta ocupación non se coñecen até o epílogo final, no que se responde a moitas destas incógnitas.

Ao longo de toda a novela mantense unha constante sensación de perigo, un estado de alerta que se acentúa despois de observar a única criatura extraterrestre coa que se atopan e que está vixiando a casa na que viven, a cal é descrita como:

Pola espalda, tal como a vían, tiña a aparencia dun pigmeo ó cal lle medrara un pescozo moi longo e, riba del, unha protuberancia en forma de pera invertida, ou sexa, coa parte superior considerablemente máis grosa, máis ampla, cá parte inferior. Non se lle distinguían nin pelos nin cabelos e a pel, rosada coma a dun marrán, daba a desacougante impresión de estar espida. De feito ía en coiro. Tiña unhas pernas, ou patas, lixeiramente tortas e robustas, e os brazos, un dos cales repousaba na morea de herbas, semellaban, en comparación, longos e delgados. Pola banda onde a pera da cabeza comezaba a adelgazar, saíanlle uns pequenos apéndices en forma tubular que non paraban de rebulir (p. 64).

O retrato detallado do conxunto perfílase máis a través da atención centrada no rostro, que poden observar devagar cando o alieníxena se volve cara ao lugar onde se atopan eles, descubrindo que:

A face, moi plana, tiña tres ollos, un deles no lugar que correspondería á fronte nun ser humano e os outros dous máis abaixo; eran talmente tres furados nunha parede, xa que non os protexía ningún arco ciliar. Pola parte de abaixo, o que tería que ser o beizo superior, a boca e mailo queixo, formaba un fuciño de porco que lle acaía ben á color da pel, ó mesmo tempo que lle daba un xesto aparvado á cara (pp. 65-66).

O encontro co visitante serve para acentuar o seu instinto de supervivencia e facerse máis conscientes do perigo que os rodea, de aí que despois de matalo garden a mortífera e estraña arma que levaba nunha das súas extremidades. Deste modo, Alba e Dídac sobreviven até o nacemento do seu primeiro fillo, Mar, coa esperanza de poder ter moitos máis descendentes e iniciar de novo a conquista da Terra por parte do home. Esta ilusión, convertida en misión vital, vese truncada polo accidente mortal de Dídac, que deixa a Alba soa co seu fillo, pero coa afouteza de pensar “que sería unha muller de trinta anos cando el [Mar] fixese os doce. E no fondo do meu corazón desexei ferventemente que fose tan precoz coma Dídac, o seu pai; se o era, aínda podería ter uns cantos fillos do meu fillo...” (p. 168), xustificando o incesto como modo de iniciar unha nova estirpe, enlazando coa mitoloxía clásica grega e en especial co personaxe de Edipo.

Este aparente final dunha historia lineal cambia no momento que o lector chega ao epílogo, no que se acentúa o carácter histórico e testemuñal da obra, se desenvolve a polémica sobre as orixes dos cadernos e se bota man do recurso do manuscrito atopado, no que un informante anónimo, a modo de editor, data a descuberta destes cadernos catro mil douscentos dezaioito anos antes por un erudito chamado Eli Raures, que o mantivo sen publicar, pero do que circulou unha segunda copia que caeu en mans de Olguen Dalmasas, un marchante de antigüidades que o deu a coñecer; tópicos que recordan *El Quijote* cervantino. Este informante, que parece falar desde un futuro moi distante, tamén explica quen son os atacantes e as causas que os levaron a aproximarse á Terra: habitantes do planeta Vòlvia, ameazados por unha epidemia, que chegaron á Terra impulsados polo afán de supervivencia e onde se viron na necesidade de limpar o territorio antes da súa ocupación. Para explicar o método elixido para a destrución masiva bótase man de principios científicos, concretamente dun sistema de vibracións micro-estruturais, as cales provocaron o colapso cardíaco de todos os habitantes, agás dos que, como Alba e Dídac, se atopaban nun medio no que as ondas non se propagaron, como a auga e o aire, de aí que tamén sobrevivisen os paxaros e os insectos voadores. Este informante tamén reflexiona sobre as posíbeis causas polas que os volvianos non se instalaram finalmente na Terra, o que aínda precisa ser máis estudado polos galaxonautas para poder confirmalo, dato que nos remite a unha civilización moi adiantada e estudiosa dos cambios bruscos da galaxia. Concíbese así o *Mecanoscrito da segunda orixe* como unha “biblia” ou documento histórico no que se narra o inicio dunha nova Era, inaugurada por Alba.

Do estilo, a crítica ten destacado a sinxeleza do texto, a súa condición de novela de aventuras, o xogo de metáforas entre o vello mundo que desaparece por un ataque extraterrestre e o novo que xorde ao redor dos protagonistas, así como o feito de seren estes adolescentes, o que a converteu en obra de lectura obrigada no sistema educativo desde a transición (Casanova, 2008: 6), malia que inicialmente non foi escrita pensando neste lectorado. Por todo o dito, trátase dunha distopía postapocalíptica na que se desenvolve unha reflexión sobre o que o home pode perder ou destruír, un testemuño do que pode acontecer se a ética, a moral, o goberno e a humanidade se colapsan. Unha reflexión que se enmarca tamén nunha historia de amor e entrega, de superación persoal e conciencia colectiva, na que teñen grande importancia elementos como a descuberta da sexualidade e o papel da cultura na vida das persoas, o que posibelmente atraeu ao

público xuvenil, entre o que tanto éxito ten acadado esta novela de gran calidade literaria.

No mesmo ano 1989 publicouse *O grande libro dos bobobobs*, un volume de gran formato de **Henk e Nerida Zwart**, precedido do éxito dunha serie de animación do estudo BRB Internacional, en colaboración coa TV3. Televisió de Catalunya, que se estreou o 8 de outubro de 1988 e da que se emitiron vinte e seis episodios de media hora de duración. Neste mesmo ano publicouse en formato libro en lingua catalá e tamén castelá, mentres que á lingua galega foi traducida por Valentín Arias López (Vilerma-Sarria, 1934-2011) un ano despois. Este título forma parte do proxecto de expansión das editoras nacionais, como foi o caso de Ediciones SM, Alfaguara, Altea, Bruño, Juventud e Anaya, que comezaron a ver nas literaturas periféricas sectores potenciais de consumidores, que neste caso estaban mediatizados polo coñecemento previo da serie de animación, que gozou de grande éxito entre os espectadores máis novos e que lle abriu as portas á súa tradución a outras linguas, como o inglés, o italiano, o alemán e incluso o húngaro.

A obra emprega a temática das viaxes espaciais como marco dun contexto no que tanto os personaxes, coma as aventuras narradas, os espazos e o estilo da narración están máis próximos dos contos de fadas. Este aspecto acentúase nas ilustracións coloristas e figurativas, que conviven co texto e recrean escenas do narrado, nas que os personaxes presentan un aspecto moi semellante aos seres fantásticos do imaxinario infantil, en especial os trasnos e os gnomos. De feito, o grupo de protagonistas, capitaneados por Bob Wouter, son viaxeiros do espazo, homes e mulleres cunha estatura de entre dez e vinte centímetros, caracterizados polas súas roupas de cores e longas barbas, no caso dos homes, que teñen incríbeis poderes, como o de encoller ou agrandar obxectos, desaparecer durante curtos períodos de tempo ou transmitir imaxes tridimensionais, aspectos estes últimos que introducen unha innovación no mundo recreado.

A temática espacial, en convivencia coa tradición, reflíctese tamén nos seus medios de transporte, que se representan como naves espaciais a vela chamadas bobulares, unhas esferas con forma de carabelas, que nos lembra a imaxe empregada polo portugués Carlos Correia na súa obra *O Búzio de Nacar* (1981) para describir a cidade dos alieníxenas. É de salientar o recurso á suplantación do espazo natural destes medios de transporte, que aparecen no ceo en lugar de no mar, un aspecto adiantado xa desde a cuberta, na que se ofrece unha visión espacial contraditoria, ao aparecer a nave

en primeiro termo coas velas despregadas e os seus tripulantes encargándose de traballos propios dos diferentes oficios, vixía, grumete, timonel, etc., mentres que na parte inferior se observan corpos celestes que flotan, a modo de asteroides. O pacto ficcional que se establece de partida cuestiona unha das premisas fundamentais da ficción científica, a credibilidade do universo representado, no que a fantasía obedece a cuestións básicas como as leis físicas fundamentais, superadas só polo recurso ao marabilloso, dado que no espazo non existe vento que infle as velas das navegacións.

Outros recursos de indeterminación propios dos contos tradicionais son o espazo e o tempo. Con respecto ao primeiro explícase que os protagonistas proceden dun “planeta nunha arredada galaxia” (p. 3), que descubren a Terra e deciden explorala; no segundo, tómase como referencia “Cando a vida sobre a Terra aínda era primitiva, os bobobobs xa surcaban o universo” (p. 3). As diferentes aventuras, que transcorren en capítulos titulados, sitúanse en planetas distintos, que en realidade configuran un retrato de múltiples escenarios nos que se recrea e resalta a beleza de cada planeta, que funcionan como contrapunto de problemas tan graves como a contaminación, a mecanización e a perda da humanidade. É así como os visitantes gozan dun día de praia e de sol, pero tamén teñen que loitar contra uns ciclopes; liberar os borlas dos ataques dos brulios; deter un triópodo matón que ameaza os seus semellantes; e rescatar a un home e unha muller que son os últimos sobreviventes dun mundo dominado por robots que desprezan a natureza, están obsesionados coa industria e teñen o planeta ao bordo do colapso, trasladándoos á Terra, onde coma un Adán e Eva, se comprometen a respectar a natureza e admiten que “Aprendémo-la lección e vimos a que conducen a cobiza e mailo egoísmo” (p. 51).

É deste xeito como o texto se converte nunha dura crítica a problemas como a contaminación e a mecanización da sociedade, propiciando a reflexión e a transmisión de valores como, por exemplo, a loita contra as inxustizas, o respecto aos maiores e a solidariedade. A isto hai que engadir o marcado carácter didáctico, que se plasma na inclusión de elementos peritextuais, como unha breve introdución, na que se adiantan as liñas do contido que desenvolve a obra; a descrición de cada un dos personaxes, tanto a través de *dramatis personae*, que recolle as características de cada un deles, coma visualmente, a través da súa representación icónica; ferramentas que favorecen a identificación de cada un dos bobobobs, o que se complementa cun glosario de termos, no cal se definen algúns neoloxismos, todos pertencentes á mesma familia semántica

(bobanos, bobobobs, bobs, bobulares, etc.), cos que se inicia un xogo fonético que se vai manter ao longo de toda a obra.

Por todo o dito, deixando á parte propostas esporádicas como as da banda deseñada publicadas na década dos setenta, foi mediada a década dos oitenta, coincidindo coa consolidación da Literatura Infantil e Xuvenil galega, cando viron a luz con regularidade as primeiras obras con trazos de ficción científica dirixidas a este lectorado, que inauguraron correntes temáticas e formais nas que se integraron os catro títulos editados orixinalmente en lingua galega e os sete traducidos. En xeral trátase de textos dirixidos a un lectorado adolescente ou mozo, un tipo de lector modelo que se identifica facilmente cos protagonistas tamén adolescentes, rebeldes, afoutos, inconformistas e loitadores, que se enfrontan ás dificultades que se lles presentan con decisión e valentía, tanto en mundos situados en futuros próximos coma distantes.

Canto ás correntes temáticas obsérvase o interese por desenvolver tramas ao redor da “exploración do universo”, na que se recrearon aspectos de interese sobre a carreira espacial do home, se fixo divulgación de descubrimentos cósmicos e dos avances aeroespaciais, incidindo nalgún caso tamén nas “descubertas científicas e técnicas” que motivaron adiantos e aparellos moi sofisticados, a través dos que se recrean universos ficcionais que se sitúan na liña de autores clásicos como Jules Verne. Nalgúns casos recórrese ao contacto con “civilizacións extraterrestres”, presentadas como moi avanzadas con respecto aos humanos e que co seu exemplo advirten dos perigos que se están cernendo sobre a Terra, especialmente os referidos á tecnificación e aos avances na industria nuclear, así como as guerras e o afán de dominio dos homes. Os alieníxenas involucran aos protagonistas facéndoos partícipes da súa propia historia, aleccionándoos para que eviten cometer os mesmos erros dos que eles foron vítimas e converténdooos en depositarios dunha experiencia fundamental para a transmisión de valores como a defensa da paz e o respecto ao medio natural. Nalgún caso a presenza dos extraterrestres preséntase desde o punto de vista invasivo e de dominio, na dun planeta no que asentarse unha civilización nova, causa da práctica desaparición do home.

É de salientar o interese por levar a cabo “especulacións de orde social”, nas que se recrean sociedades futuristas, algunhas distantes tamén no espazo, nas que destaca o control absoluto sobre os seus integrantes e en especial sobre a infancia e adolescencia, que aparece como vítima dun sistema deshumanizado e uniforme, no que o control das novas tecnoloxías e dos medios de comunicación crea unha imaxe da realidade adaptada

aos intereses do sistema e coarta a liberdade, cuxa máxima expresión é a ausencia de imaxinación, ludismo ou sonhos, asimilando e anulando calquera indicio de rebeldía e inconformismo. Preséntanse sociedades totalmente industrializadas, organizadas ao redor de macrocidades, nas que os protagonistas adolescentes semellan desorientados e ansiosos por atopar respostas ás múltiples interrogantes que xorden nas súas vidas, cada vez máis conscientes da necesidade de coñecer o mundo que os rodea e mudar as dinámicas que predominan, negándose a aceptar pasivamente as situacións dadas e loitando por fuxir do sistema que os somete, no que xorden focos de resistencia e marxinalidade, desde os que se proxectan forzas de cambio e grupos cohesionados de loita contra o poder, os cales actúan como colaboradores e cómplices dos protagonistas. En todos os casos prima a esperanza nun futuro mellor, na ilusión por lograr cambios que incidan no benestar de todos os que os rodean, aínda que o proceso sexa unha dura lección de vida e maduración.

En xeral prima a visión negativa do futuro e os perigos derivados da industrialización, a alienación e o control sobre os individuos, así como os riscos dos enfrontamentos bélicos, que nalgún caso se extrapolan cara a un futuro distante no que xorden sociedades postapocalípticas e de carácter utópico, nas que desapareceu a morte e os conflitos, pero tamén moitas das riquezas que propicia a vida sobre o planeta.

É de salientar na maior parte dos casos o emprego de elementos identitarios, tanto a través dos xogos de intertextualidade que se establecen con obras e autores fundamentais da cultura galega (como por exemplo Alfonso Rodríguez Castelao e Álvaro Cunqueiro), coma das referencias a mitos, lendas, símbolos, costumes, lugares emblemáticos, etc. Estes elementos póñense ao servizo da crítica a múltiples aspectos da sociedade, como a escala de valores predominante, a deshumanización dos espazos urbanos, a concepción da cidade como símbolo do industrialismo voraz, as inxustizas, a marxinalidade, os prexuízos de carácter social e a contaminación, entre outros. Fronte a eles sitúase a reflexión e a posta en valor de aspectos como a amizade, a solidariedade, o respecto, a confianza e a protección, así como o amor.

Polo xeral aparecen protagonistas masculinos, agas algún caso no que tamén aparece unha rapaza caracterizada con trazos moi semellantes aos destes mozos, inconformistas, rebeldes, críticos, con espírito de combate e gañas de cambiar o mundo que os rodea, o que pon de manifesto unha maior atención aos roles de xénero, aínda que prima a visión patriarcal da muller, relegada a espazos íntimos e domésticos, fundamentalmente asociados á maternidade e á protección e coidado da prole.

IV.2.2. Consolidación: década dos noventa e primeiros anos do século XXI

Durante os primeiros anos noventa continuou a liña predominante que viña da década anterior, na que viron a luz algúns traballos con enfoques descritivos e historicistas sobre a Literatura Infantil e Xuvenil galega, que foron imprescindíbeis para ir saíndo da periferia, como ocorre en todo proceso emerxente, no que primeiro é dar a coñecer e formar, para logo poder teorizar e sistematizar, conceptualizar e conformar o sistema. Neste sentido son de sinalar as achegas, ás que xa nos referimos, de Xulio Cobas Brenlla, *Historia da literatura infantil* (1990) e *Autores galegos de literatura infantil* (1990); de Miguel Vázquez Freire, *Ilustradores galegos para nenos* (1991); e, sobre todo, de Agustín Fernández Paz, *28 libros da Literatura Infantil e Xuvenil galega* (1989) e *Os libros infantís galegos* (1990), revisado e ampliado en *A Literatura Infantil e Xuvenil en galego* (1999), un grupo de traballos con afán de “sistematizar, antologar e mesmo facer análises de xénero e de obras” (Roig Rechou, 2002: 390-414). Unha preocupación que se observa tamén en misceláneas, como as de Carmen Blanco, *Literatura galega da muller* (1991), na que se fai unha achega á historia da literatura desde a perspectiva da produción feminina, e *Libros de mulleres (para unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)* (1994), no que a análise histórica e sociolóxica dos libros galegos de autoría feminina vai acompañada dun “Catálogo bibliográfico de escritoras”, no que se inclúe a produción dirixida á infancia e mocidade, entre a que figura tamén a de ficción científica.

Fronte ao enfoque eminentemente descritivo e parcial destes traballos, é de salientar como un dos feitos máis relevantes desta década para a investigación e crítica a defensa na Universidade de Santiago de Compostela da tese de doutoramento, *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*, de Blanca-Ana Roig Rechou, dirixida polo Dr. Ramón Lorenzo Vázquez e defendida na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela no Nadal de 1994. Este primeiro³¹⁷ traballo académico sentou as bases da historiografía literaria infantil e

³¹⁷ Con anterioridade só se tiña defendido unha tese de doutoramento sobre Literatura Infantil e Xuvenil, pero o tema central é un autor canónico do sistema literario alemán, *La obra de Michael Ende en el contexto de la Literatura Infantil alemana*, de Veljka Ruzicka Kenfel, tese defendida en 1989 no Departamento de Filoloxía alemá da Universidade de Santiago de Compostela.

xuvenil galega, sobre as que se foron configurando múltiples liñas de investigación, propostas e estudos específicos, entre eles esta mesma tese de doutoramento. Trátase dun pormenorizado estudo no que se atende de modo xeral á historia da Literatura Infantil e Xuvenil universal e a súa evolución, na que se asenta a sistematización e estudo da Literatura Infantil e Xuvenil galega desde os seus inicios até os primeiros anos noventa, establecendo etapas e as principais tendencias e correntes temáticas e formais. En verdade é unha mágoa que non se teña publicado en formato libro para unha maior difusión e divulgación entre os mediadores e público interesado na Literatura Infantil e Xuvenil, dado que a súa consulta só é posíbel acudindo á Universidade de Santiago de Compostela, que a editou en microficha³¹⁸.

A este feito hai que engadir, mediada a década, a posta en marcha dun proxecto que é actualmente unha fonte de referencia para calquera estudioso e investigador do sistema literario galego. Trátase do proxecto “Informes de literatura”³¹⁹ (Roig Rechou, 1996-2009), un repertorio bibliográfico descrito que botou a andar en 1995 no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, dirixido por Blanca-Ana Roig Rechou, no que se recompila e sistematiza a recepción crítica anual xerada ao redor da literatura galega. É esta unha fonte de consulta e documentación imprescindible para acceder á máis completa bibliografía descrita tanto da literatura institucionalizada coma da Literatura Infantil e Xuvenil, na que se dá conta das máis diversas manifestacións literarias e as actividades ao redor da expresión literaria. Entre toda a produción tamén se atende á ficción científica publicada cada ano, que aparece acompañada da súa recepción, o que nos orienta sobre a atención que a crítica, tanto académica coma pública, lle ten dispensado a esta modalidade xenérica.

O papel e implicación de institucións como, por exemplo, a Xunta de Galicia, reflectiuse na organización e celebración durante esta década de encontros de profesionais implicados en analizar como estaba a emerxer esta literatura, que por veces son o xerme dalgunha das publicacións que xa sinalamos. Entre os congresos que contribuíron ao contacto e diálogo entre os investigadores e creadores, cabe salientar os

³¹⁸ Microficha nº 578. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1996 (ISBN: 84-8121-405-1).

³¹⁹ Estes informes foron publicados en formato libro até 1999 (Roig Rechou, Blanca-Ana (coord. e direc., 1996, 1997, 1998, 1999, 2000) e en formato CD-ROM até a actualidade ([Roig Rechou, Blanca-Ana (coord., 1999, 2000, 2001, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010). Tamén se poden consultar todos na páxina do Centro (www.cirp.es/recursos en liña/informes de literatura).

da Organización Española para el Libro Infantil (OEPLI)³²⁰; os “Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil”, que se celebraron desde 1995 na Biblioteca Almeida Garrett do Porto; e o Seminario de Literatura Infantil que convocou a Biblioteca Nova 33 co apoio de Gálix (Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil), eventos nos que, aínda que se reservou unha parte á crítica e sistematización, os espazos e as preocupacións principais foron, alomenos durante esta década, pensar en cuestións do tipo: Que é un bo libro para a infancia? Que influencia exerce un libro na infancia? En que medida pode contribuír ao desenvolvemento do neno ou nena?, etc., como indicou Zohar Shavit (2003).

O uso instrumental desta literatura que se observa como liña prioritaria nestes eventos, especialmente pensados para os profesionais do ensino básico e secundario, é un aspecto que tamén se observa na publicación de repertorios anuais, como os volumes que, desde 1993, se publicaron baixo o título *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil*, de Galix, en colaboración coa Consellería de Cultura da Xunta de Galicia. Trátase de catálogos descritivos da produción anual, tanto escrita orixinalmente en lingua galega coma traducida, o que lle permite ao mediador levar a cabo unha selección segundo os seus intereses, visibilizando de modo organizado unha produción moitas veces reducida a circuitos pechados, como pode ser a institución escolar.

Todas estas iniciativas foron vertebrando a relación, contacto e debate entre os axentes implicados no sistema literario: docentes, investigadores, editores, creadores, etc., o que propiciou que na década seguinte se deran as condicións para a proliferación de actividades e unha maior atención á produción, que tamén foi en aumento de forma imparábel, percibíndose un maior peso da crítica e investigación ca da divulgación e promoción que viña predominando nestes anos.

Co inicio do novo século, fóronse reunindo especialistas nacionais e internacionais e constituíronse os primeiros grupos de investigación³²¹ para ir fortalecendo tanto a crítica coma a investigación e traballar conxuntamente nas múltiples liñas teóricas que se desenvolveron desde finais do século XX e principios do

³²⁰ Como foi o II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil, “Historia crítica de la literatura y la ilustración ibéricas” (Cáceres, día 3-6 decembro 1998), no que participaron un bo número de representantes galegos.

³²¹ Como explicou amplamente Blanca-Ana Roig no seu relatorio “A investigación en Galicia” no marco do 32º Congreso do IBBY “A forza das minorías”, que se celebrou en Santiago de Compostela, entre o 8 e o 12 de setembro de 2010.

XXI. Foi o caso de CELT (1998), dirixido por Blanca-Ana Roig Rechou, que levou a cabo traballos historiográficos, de análise de xéneros literarios, de comparación, selección, repertoriais e estudos temáticos; e LITEXXI, coordinado polo catedrático Anxo Tarrío Varela, con liñas sobre literatura galega institucionalizada ou de adultos. Ambos os dous grupos, que compartían membros, acabaron fundíndose no actual LITER21³²², conscientes da necesidade de equipos multidisciplinares. Estas vertebracións están intimamente relacionadas cun dos feitos máis relevante que tivo lugar nos últimos anos para a crítica e a investigación, tanto pola rendibilidade coma polo fructífero diálogo interlingüístico e intercultural, como foi a constitución en 2004 na Universidade de Santiago de Compostela da Rede Temática de Investigación “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano” (LIJMI)³²³, á que xa nos referimos. Dirixida por Blanca-Ana Roig Rechou, recolle a inquietude dunha investigadora consciente da necesidade de unir esforzos e traballar en equipo, especialmente desde o diagnóstico da situación na que se atopa a Literatura Infantil e Xuvenil en ámbitos como a docencia, a crítica e a investigación, marcar as súas debilidades e fortalezas e traballar, conxunta e coordinadamente, naquelas liñas definidas como prioritarias. Deste modo, vertebrouse o diálogo e colaboración entre un bo número de investigadores dos ámbitos lingüísticos do marco ibérico e iberoamericano, cuxos resultados máis visíbeis son, polo momento, os volumes monográficos: *Para entenderte mellor. As Literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico. Cinema e Literatura* (2005), *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote*

³²² Inscrito na USC co código (GI-1839), Departamento de Filoloxía galega, na Universidade de Santiago de Compostela, na Eurorrexión Galicia-Norte de Portugal, promovida polo Centro de Estudos Eurorrexionais Galiza-Norte de Portugal, unha entidade sen ánimo de lucro e formada por universidades galegas e portuguesas e no Catálogo de Grupos de Investigación da Xunta de Galicia, co código 09IDI0006 <<http://www.conselleriaiei.org/catalogogrupos>>. Toda a información en <www.usc.es> “investigación-catálogo de investigadores e grupos de investigacións”.

³²³ Na actualidade está formada polos seguintes investigadores: Pedro Cerrillo Torremocha (Universidad de Castilla-La Mancha), Jesús Sebastián Díaz Armas (Universidad de La Laguna) e Victoria Sotomayor Sáez (Universidad Autónoma de Madrid), no ámbito castelán; Ramón Lloréns (Universitat d’Alacant), Gemma Lluch Crespo (Universitat de València) e Caterina Valriu Llinàs (Universitat de les Illes Balears), ámbito catalán; María Jesús Agra Pardiñas, Carmen Franco Vázquez e Blanca-Ana Roig Rechou (Universidade de Santiago de Compostela), ámbito galego; José António Gomes (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto), Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro) e Sara Reis da Silva (Universidade do Minho), ámbito portugués; Xabier Etxaniz Erle e María José Olaziregi Alustiza (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco), ámbito vasco; Laura Guerrero (Universidad Iberoamericana Ciudad de México), Norma Chilleni de Lucero (Universidad Nacional de San Luis, Argentina), Magdalena Damaris Vasquez Vargas (Universidad de Costa Rica) e João Luís Ceccantini (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”). Ademais dos investigadores colaboradores galegos Eulalia Agrelo Costas, Pilar Bendoiro Mariño, Mar Fernández Vázquez, Carmen Ferreira Boo, Esther de León Viloria, José M^a Mesías Lema, Isabel Mociño González e Marta Neira Rodríguez (Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades / Universidade de Santiago de Compostela / Universidade da Coruña / Universidade de Vigo). Toda esta información en <www.usc.es/lijmi>.

na Literatura Infantil e Xuvenil do marco ibérico (2005), *Multiculturalismo e identidades permeáveis na Literatura Infantil e Xuvenil* (2006), *Teatro infantil. Texto e representación* (2007), *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil* (2008), *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)* (2009) e *Reescrituras do conto popular 2000-2009* (2010), todos eles publicados por Edicións Xerais de Galicia.

Outros aspectos relevantes desde o punto de vista da investigación e a crítica que tiveron lugar durante este período son, como xa adiantamos no capítulo correspondente ao sistema literario infantil e xuvenil portugués, a creación de ELOS (Asociación galego-portuguesa de investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil), integrada na Asociación Nacional de Investigadores en Literatura Infantil y Juvenil, e a participación de moitos destes investigadores na revista especializada *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude*, escrita en galego e portugués, que desde o ano 2007 iniciou unha segunda serie, na que ten como liña prioritaria a vertente científica.

Desde o punto de vista académico, tamén se lle debe a Roig o voluntarismo de iniciar seminarios sobre a Literatura Infantil e Xuvenil nos Programas de doutoramento, da Universidade de Santiago de Compostela, que posteriormente deron lugar a un programa interdepartamental e, debido ao cambio dos planos de estudo, na docencia de másters, como o Máster en Estudos Teóricos e Comparados da Literatura e da Cultura. Crossways in European Humanities. Erasmus Mundus Masters, por referirme só aos másters de investigación³²⁴. Estes seminarios propiciaron que un amplo grupo de investigadores en formación comezasen a traballar neste terreo específico, tanto con Traballo de Investigación Titorizados, coma con teses de doutoramento, como foi o noso propio caso, primeiro con “A incursión da ficción científica nos sistemas literarios portugués e galego. Aplicacións comparadas” (2006) que, como xa sinalamos na “Introdución”, foi defendido como Traballo de Investigación Titorizado, e agora con esta mesma tese de doutoramento, ao que hai que engadir tamén traballos fin de máster.

O afán por formar e informar cara á investigación e a crítica académica, a selección e canonización, para así establecer obras e autores de referencia, aqueles que é preciso coñecer, situar e contextualizar dentro da historia literaria, tamén se levou a cabo nos primeiros anos do novo século a través de congresos, simposios, seminarios, xornadas, etc. Malia a proliferación cada vez maior destes eventos e deixando a un lado

³²⁴ Dado que Roig tamén imparte seminarios nos máster de secundaria e edición, másters de carácter profesionalizador.

os atoutiños nas historias literarias (Roig Rechou, 1996, 2002) e nas recensións de obras que xa fomos sinalando, a atención á ficción científica foi moi escasa, como demostran os escasos traballos publicados ou presentados en congresos como o Hispanoluso de Literatura Infantil, celebrado en Santiago de Compostela no mes de setembro de 2002 e organizado por Gáliz, no que se leron dúas comunicacións, despois recollidas no volume *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías* (Agrelo *et alii.*, 2002). Foi o caso de “A soberanía do ADN sobre ciencia, Literatura e outros eternos dilemas”, de Ramón Caride Ogando, na que achega unha serie de reflexións sobre a relación entre a ciencia e a literatura, con especial atención á literatura xuvenil; e “Visión das novas tecnoloxías na narrativa de ficción científica infantil e xuvenil galega”, de Isabel Mociño González, na que se detén no tratamento das novas tecnoloxías nas obras de ficción científica dirixidas á infancia e mocidade de autores galegos, aspecto ampliado aos elementos identitarios empregados por creadores galegos e portugueses en “Imagen de la identidad en los primeros productos de narrativa infantil y juvenil de ficción científica gallega y portuguesa”, lida no Congreso Internacional “Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário”, celebrado en Braga en 2006, despois publicada en *Imaginário, Identities e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil* (Acevedo *et alii.*, 2007) e “El contacto con otras civilizaciones en *O búzio de nacar* y *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta*: una visión de nosotros mismos para la infancia en el sistema literario portugués y gallego”, lida na 19 Biennial Congress of IRSCL, “Children’s Literature and Diversity”, celebrado en Frankfurt en 2009, por sinalar só algúns dos escasos traballos que incidiron sobre esta modalidade xenérica.

Centrándonos na produción que viu a luz durante a década dos anos noventa e primeiros anos do século XXI, unha das primeiras autoras que se aproximou á ficción científica foi **Fina Casalderrey** (Xeve-Pontevedra, 1951) coa novela xuvenil *Mutacións xenéticas. Os ladróns da ciencia* (1991), na que a trama se centra nas implicacións e perigos que representan para a humanidade unha serie de avances científicos cando tentan ser empregados con fins particulares ou deshonestos. Na novela mestúranse unha boa dose de intriga, suspense e misterio con aventuras e descubertas espectaculares, nunha viaxe física e emocional do adolescente protagonista cara a Galicia e as súas raíces, na que se incide en cuestións tan dispares como o conflito interxeracional, as

relacións entre avós e netos, a soidade, incompreensión e dificultades que padecen moitos investigadores, así como a entrega ao seu traballo e os riscos que corren, conformando un rico retrato da sociedade e tamén da evolución psicolóxica do protagonista, converténdoa nunha interesante novela de iniciación.

Publicouse inicialmente no ano 1991 e o éxito de vendas e a boa acollida por parte do público levou esta novela a coñecer varias edicións, primeiro na colección “Narrativa” de Vía Láctea, e a partir de 1998 na colección “Fóra de xogo”, de Edicións Xerais de Galicia, na que chegou á sétima edición en 2008³²⁵. Esta novela é un dos exemplos de cambio de selo editorial, recuperada ao se ver apoiada pola traxectoria da creadora e pola boa resposta do público. Aínda así resulta sorprendente que nas continuas reimpresións nin a editorial nin a autora decidiran revisar e actualizar o texto, tanto naquelas referencias que foron quedando obsoletas polo paso do tempo (como por exemplo “cartos en moeda española”, p. 22; “cambia-la moeda española por escudos”, p. 111; “paga coas escasas moedas portuguesas”, p. 118; ou “¡Dez mil contos!”, p. 121), coma pola falta de adaptación ás normas ortográficas aprobadas pola Real Academia Galega no ano 2003. Tamén é de salientar desde o punto de vista paratextual o feito de que o cambio de colección supuxo a desaparición do subtítulo explicativo, ademais de presentar un deseño de cuberta no que se adianta o contido da obra, ao recrear un ambiente de laboratorio e facelo nun momento no que a presenza de novas nos medios de comunicación sobre as investigacións no terreo da xenética, xunto coa produción de filmes e series de televisión, se converteron nunha temática moi próxima ao potencial lectorado, a diferenza do que ocorría no inicio da década, no que a temática era moito máis descoñecida.

No referido ao contido, a novela presenta ao longo dos oito capítulos titulados que a conforman, o último a modo de epílogo, as vivencias de Hadrián, un adolescente de trece anos criado en Londres que viaxa a Galicia de vacacións para permanecer durante un mes co seu avó paterno. A viaxe representa de partida para o rapaz unha experiencia pouco atractiva, pola visión distorsionada e con prexuízos de cara ao seu avó, que imaxina como “aburrido, sabio e agoísta” (p. 18). A isto hai que engadir que é a primeira vez que viaxa só en avión e que está lonxe de seus pais, aos que culpa polos seus medos e inseguridades e aínda que non “quere confesalo, sente celos de que seus pais vaian sós [de viaxe]. Resúltalle doloroso admitir que sobra” (p. 14). Estes medos e

³²⁵ Malia o éxito que conseguiu en lingua galega, polo momento só foi traducida ao valenciano co título *Mutacions genétiques* (Edicions Bromera, 1993).

a inseguridade propios da súa idade tenta disfrazalos cunha aparente afouteza, madurez e autosuficiencia, ao se amosar molesto pola atención da azafata que se fai responsábel del até o aeroporto de Santiago de Compostela, onde queda só e se esquece de recoller a súa maleta, desorientado e confuso, buscando a un avó do que non sabe que aspecto físico ten. O desconcerto de atoparse nun lugar descoñecido e en total desamparo fai que desexa con máis forza estar de novo en Londres, na seguridade do seu fogar. Non obstante, estes medos iniciais vanse disipando a medida que, na compañía do seu avó, viaxa cara a Fisterra e descobre que está ante un “home misterioso e autoritario” (p. 38), ao que acabará admirando profundamente.

A estreita relación que se establece durante a convivencia entre neto e avó permítelle a Hadrián ir descubrindo que este home, de nome Manuel, pero coñecido entre os seus veciños como Mario, é un importante científico que leva moitos anos traballando nunha complexa investigación baseada nas teorías da evolución das especies de Darwin. Os graves riscos que entraña o seu labor levárono a agocharse tras unha identidade falsa, a de Mario González Oleiros, labrego, esquivo, solitario, que vive na montaña de Fisterra, agochando o seu traballo e o seu verdadeiro nome, Manuel García Oliveira.

Hadrián convértese no cómplice e confidente do científico, que non pode vencer a curiosidade e independencia do rapaz dentro do lugar no que vive e desenvolve as súas investigacións. A ansiedade de coñecer do mozo obriga a Manuel/Mario a lle contar en que consiste o seu traballo e a necesidade de mantelo en segredo, pois entraña un grave risco para o futuro da humanidade se cae en mans de persoas sen escrúpulos ou mesmo en poder de estados que ambicionen dominar o planeta. Deste xeito explícalle que:

... como en España ninguén apoiaba a súa investigación, pediu axuda ós EE.UU., expoñéndolle-lo seu proxecto detalladamente. A resposta dese goberno fora apoialo en todo o necesario, tanto no tocante ó económico como ó material que precisaba para seguir adiante. Iso si, era condición indispensable que traballase para beneficio exclusivo dese país e colaborar en convertelo na única superpotencia do mundo. Naturalmente, non se prestou a ese xogo que podía provocar un caos, unha catástrofe mundial. O que fixo foi poñerse en contacto secreto con científicos de diferentes países, sen que interviñese ningún goberno. Xentes, todas elas, coa idea común de poñer-la ciencia ó servizo da humanidade e rematar co subdesenvolvemento (p. 58).

Unha utopía coa que o grupo de investigadores tenta equilibrar a orde mundial e evitar que “continúe habendo países sumidos na miseria ós que poder dominar ó seu antollo” (p. 59) as potencias mundiais. Non obstante, este obxectivo inscríbese nun máis amplo espectro de necesidades e problemas a atallar na sociedade actual, malia que na obra se recorre conscientemente a unha indeterminación temporal. É por iso que algúns dos problemas que se presentan como acuciantes para a sociedade de Hadrián e o seu avó son: a ameaza de esgotamento das fontes de enerxía, a crecente contaminación, a mecanización da sociedade, o cambio climático, etc., todos eles moi presentes nos máis importantes e dinámicos foros mundiais, nos que se anuncian intencións e liñas de actuación desde as que lle facer fronte. Estas temáticas propician unha reflexión entre o lectorado mozo sobre problemáticas sociais de plena actualidade e as posíbeis implicacións que a ciencia ten no desenvolvemento dun futuro mellor, no que eles están chamados a participar e se desenvolver.

Fina Casalderrey sitúase con esta novela na corrente temática máis interesada nas “descubertas científicas e técnicas” e tamén na “creación de seres”, desenvolvendo novas liñas de reflexión crítica sobre os problemas da sociedade na que vivimos, aínda que neste caso sen ter que se situar nun planeta diferente, nin nun hipotético e distante futuro, senón nun tempo próximo ao lectorado agardado, no que só a especulación sobre algúns avances científicos, concretamente as mutacións xenéticas e a súa manipulación, introducen o elemento fantástico na vida dos protagonistas, abrindo paso a un universo dominado polas posibilidades ilimitadas da ciencia e a súa aplicación ás necesidades do home.

A toma de consciencia dos problemas que ameazan a estabilidade da sociedade actual plásmase no texto a través das palabras do propio Manuel/Mario, coas que lle explica ao seu neto a urxencia de obter resultados nas súas investigacións, pois de seguiren así as cousas no planeta Terra:

...a auga deixaría de ser potable, a atmosfera irrespirable e o tráfico imposible. Pola lei do mínimo esforzo, as máquinas chegarían a invadilo todo. Certamente hoxe mesmo existen máquinas para canta cousa hai, só lles falta que coman por nós. O paro, a contaminación e a escaseza de enerxía é, cada vez, un problema máis grave. De seguirmos así pronto haberá que vivir con máscaras permanentes (p. 61).

Unha perspectiva crítica na que se plasma a denuncia da actitude pasiva, hipócrita e escapista dos gobernos, que se amparan na incapacidade para adoptar

medidas contundentes, escudados en movimientos sociais e colectivos ecoloxistas para a defensa da natureza, aos que lles aconsellan a creación de “concursos escolares de redacción sobre o tema ou premiar libros de literatura que versasen sobre dito problema coa fin de iren concienciando á xuventude” (p. 61). Unhas medidas incapaces de modificar de raíz os problemas e as dinámicas establecidas, de incidir sobre as verdadeiras causas dos desaxustes e desequilibrios, asegurando o mantemento do poder en círculos moi poderosos e asentados. Critícase tamén a mecanización masiva, a contaminación, a falta de emprego para toda a poboación e a escaseza de enerxía, necesidades acuciantes ás que o profesor tenta dar saídas a través das súas investigacións, pero cuxos resultados se perciben como inaceptábeis para os que teñen o poder de decidir, na liña de moitos outros científicos que ao longo da historia padeceron o rexeitamento pola falta de comprensión da sociedade na que lles tocou vivir. É isto o que lle ocorre a Mario/Manuel debido a que as súas propostas chocan cos intereses dos países máis poderosos, que lle retiran os seus apoios a unha investigación na que o obxectivo final é, en palabras del mesmo, “conseguir controla-los cambios químicos, de tal xeito que só se herden os xenes que conveñan para favorece-la vida no planeta, facendo que sexan xenes dominantes” (p. 70). O obxectivo é lograr das especies animais seres ao servizo das necesidades do home, potenciando en cada especie o máximo aproveitamento das súas habelencias en beneficio humano: “Aproveita-la intelixencia do golfinho, a forza da balea, a fidelidade do can, a capacidade de se mover baixo terra da toupa, a vista da aguia...” (p. 63). En certo modo, trátase de modificar a evolución xenética, manipulándoa e dirixíndoa cara a fins beneficiosos para o ser humano, aínda que moi cuestionábel desde o punto de vista dos animais, que se ven relegados a meros “servidores” da especie dominante.

É de salientar tamén o tratamento dos problemas derivados da ambición e da ansia de poder dalgúns científicos, verdadeiros antagonistas nunha trama na que se pon en valor a capacidade de entrega, traballo e renuncia persoal dun colectivo moi escasamente tratado na literatura galega. É o caso de Benxamín Guerra Ferro, un antigo colaborador de Manuel/Mario, que quere facerse cos resultados das investigacións para fins persoais. Personaxe sen escrúpulos, encarna o ideario totalitarista, dado que busca manexar xeneticamente os humanos para “te-los [...] ó meu servicio, facer que traballen coma animais para min. ¡Domesticarlos!” (p. 92). Esta mentalidade pon de manifesto tamén a visión descarnada duns intereses que moven as potencias mundiais, as forzas de poder que determinan que o estado das cousas non sexa alterado, fronte ao que se ergue

o idealismo do científico, que loita por un soño aparentemente imposíbel, como lle recrimina o seu antigo colaborador:

Foi vostede un inxenuo ó crer que ía conseguir repartir equitativamente a riqueza no mundo. Que non ía haber fartura nuns países e fame noutros. ¿A quen lle ía interesar iso? Como non fose á África negra da súa teima, ¿quen ía apoiar esas pretensións? Ós únicos que lles podía interesar non poden facer nada, non teñen medios. É vostede un tolo altruísta, profesor (p. 92).

Pero se os soños encarnan realidades e as realidades soños, na axuda do profesor érguense os esforzos dos que cren no ben común, neste caso Hadrián e un vello mariñeiro amigo do avó, Gumersindo, que conseguirán liberar a este dos seus secuestradores en Portugal e chegar a tempo de facerse cargo das investigacións. En realidade as boas vontades son as que acaban vencendo, pois Sindo é un home pagado polos patrocinadores de Manuel para coidar da súa integridade, conscientes do perigo que a investigación pode carrexar, malia que o investigador nunca descubriu a súa dobre identidade e confiou nel coma nun verdadeiro amigo.

Todo o esforzo de Manuel/Mario, a súa entrega e soidade combina a esperanza no futuro de continuidade en Hadrián, pero tamén o temor polas ameazas que se cernen sobre el, consciente de que en calquera momento lle pode ocorrer algo. É por iso que desde o primeiro momento lle transmite as súas esperanzas e os seus temores: “en ti están postas agora as miñas esperanzas de continuidade [...] se eu non dese rematado os meus traballos. Se me ocorrese algo antes de concluílos gustárame que ti fose-lo sucesor” (p. 39), sentimentos contraditorios que afloran a medida que lle explica pormenores do seu traballo: “Confórmome con que comprenda-la utilidade dos meus experimentos e sobre todo que te identifiques con eles. Por se algún día me pasase algo” (p. 72).

A desconfianza, o sentido de inseguridade, a sensación constante de risco que se percibe ao longo da novela faise realidade co secuestro do avó, que desvela unha complexa trama de espionaxe, a cal sitúa a acción en terras de Portugal, de onde é rescatado por Sindo e Hadrián, logrando non só a liberdade do ancián, senón tamén “salva-la humanidade da tiranía dun tolo perigoso” (p. 132). Un proceso ao longo do que Manuel/Mario parece dar por perdido todo o esforzo da súa vida, inseguro ante un futuro que non augura estabilidade ou confianza, no que decae o seu ánimo e fortaleza, que se plasma en reflexións como:

Sei que debería sentirme satisfeito por ter superado o que puido converterse na apocalipse inmediata, pero non podo. Desespérame o feito de saber que por días, quizais por horas, todo o meu proxecto queda reducido ás cinzas dun soño irrealizable. Non darei reunido forzas nin tempo para comezar de novo (p. 133).

Non obstante, este medo desaparece e dá lugar de novo á esperanza cando comproba que chega a tempo de intervir nos coidados imprescindíbeis que precisan as crías que están necendo, por iso:

Os primeiros froitos dunha longa dedicación comezan a xermolar. Os primoxénitos bebés prodixio empezan a demostra-la súa intelixencia e obediencia superior ós seus proxenitores, nos comezos da súa existencia. Esta data será perpetuada na historia do progreso humano. Nace unha nova era.

A utopía á que dá lugar o éxito das súas investigacións refórzase a través das ilusións do protagonista adolescente (“Hadrián soña co día, non lonxe, en que poida volver onda o avó sobre as costas dun fermoso animal alado”, p. 134) e ten continuidade no epílogo, no que a través dun salto temporal se ofrece información sobre o mundo cincuenta anos despois, momento no que se confirma que Hadrián recolleu o testemuño do seu avó e continúa as súas investigacións, pero agora nun

mundo sen fames, sen contaminación, onde os países *subdesenvolvedores* non teñen cabida. É o tempo en que os humanos, libres da opresión que producen os problemas económicos, poden crear ou contempla-la arte, a beleza, a música... e coidar con agarimo ós animais ós que tanto deben (p. 136).

Unha visión idealizada, un mundo paradisíaco e endocéntrico no que, máis que cambiar a natureza dos animais para poñelos ao servizo do home, parece que mudou a propia natureza humana, da que desapareceron as ansias de poder, dominio, superación, sometemento, mellora, etc., tan habituais na sociedade actual.

O estilo caracterízase polo ritmo áxil dos abondosos diálogos, a linguaxe por veces coloquial do protagonista, que se reflicte en expresións netamente galegas, como por exemplo, “¡Arre demo!” (p. 40) ou “¡Eras un tío ben espelido xa daquela!” (p. 41), recurso que o narrador omnisciente xustifica pola educación bilingüe do rapaz, do que especifica que fala a lingua galega “perfectamente, xunto co inglés, xa que é a

empregada na intimidade do seu fogar en Cambridge” (p. 22). Un aspecto identitario que revela a importancia dada á lingua no contexto familiar, no que o pai “conseguiu que a nai dominara antes o galego que el o inglés” (p. 22). É de sinalar tamén o emprego dalgúns termos lingüísticos nos que se pon de manifesto o hibridismo cultural do que procede Hadrián, descendente dun galego e unha inglesa (*house, jeep*), pero tamén derivados da localización en lugares de fóra de Galicia, concretamente en Portugal (*obrigado, carne á jardineira, prego no prato, contos*), que fan máis verosímil o desenvolvemento da trama.

Fina Casalderrey tamén publicou en 1993 outro título no que, desde a fantasía, se recrea o contacto con seres doutro planeta, *A noite dos coroides*, un texto en dez capítulos, moi contaminado polo marabilloso e o máxico, no que a través da viaxe iniciática dos nenos protagonistas, Isolina e Paco, se presentan dous mundos contrapostos: o real e o utópico, encarnado o segundo por unha sorte de Terra sen aspectos negativos. A contextualización no solsticio de verán favorece a introdución de elementos máxicos, o diálogo con crenzas populares e unha gran carga lúdica, que se despreza ante un mundo novo aos ollos dos dous preadolescentes, participantes por primeira vez na celebración da festividade de San Xoán, evocada moito tempo despois de ter ocorrido.

Isolina é a narradora-testemuña que evoca, desde a madurez, a experiencia da noite de San Xoán vivida cando tiña once anos e saía por primeira vez ás “arrasadeiras”, unha tradición moi arraigada en Galicia, na que se facían trasnadas e bromas a todos os veciños, aos que se lle escondían obxectos, animais ou se lles roubaba froita nas hortas. As troulas que vive Isolina á beira do grupo de amigos, en especial Paco, aparecen tinguidas cos indicios de que algo está a ocorrer nesa noite, pois sentía “coma se milleiros de ollos luminosos contemplasen desde a altura o boureo dos homes e a troula da festa” e ela sente ademais que “hai unha estrela que se diferencia de todas”, cara á que nota unha “extraña atracción” (p. 11). A gradación da sensación de ser vixiados acentúase até que un obxecto brillante “comezou a medrar e medrar a un ritmo trepidante, vertixinoso” (p. 14) e aterra diante de Isolina e Paco, que foxen con espavorecemento. Non obstante, a curiosidade e interese por entender o que lles acaba de ocorrer leva aos rapaces a fuxir das súas casas e regresar ao lugar no que se lles apareceu a esfera luminosa, onde contactan cuns estraños seres:

no seu peito unha pantalla coma a dun televisor mediante a que pretendía facerse entender, servíalle de boca ó mesmo tempo xa que partía de debaixo do nariz. Pero non era esta a única singularidade, posuía catro brazos, un terceiro ollo na caluga, ademais dos dous de cara, unha boliña enriba da cabeza que lle servía de radar, e non tiña pelo (p. 20).

O encontro causa unha grande impresión nos nenos, que sentían que “dentro de nós algo estaba cambiando, non éramo-los mesmos” (p. 20). Un contacto que os enriquece e lles abre as portas a un mundo imaxinativo e cargado de ludismo, pero tamén á madurez e ao abandono da etapa da infancia. A propia forma que adoptan os extraterrestres, semellantes a bólas, contribúe a acentuar o carácter lúdico, así como os cambios de tamaño e cor que experimentan estas simpáticas figuras, as cales, ao igual ca noutras obras de ficción científica, chegan á Terra coa misión de estudar os costumes dos seus habitantes:

Vimos do planeta Feiticeiro para facer un estudio da Terra e do comportamento dos seus habitantes. Soamente podemos emprender viaxe polos espazos interplanetarios na noite de San Xoán e vinte días máis, a contar desde a aterraxe. Rematado ese tempo temos que voltar ó noso planeta. Á Terra só nos está permitido vir cada cincuenta anos” (p. 21).

Bautizados como Coroides, pasan a formar parte do segredo entre Isolina e Paco, terrestres elixidos como colaboradores dos visitantes pola súa sensibilidade e destinados a “vivir aquelas increíbles aventuras que a partir da máxica noite, comezamos a experimentar” (p. 25). Unha vez máis a sensibilidade vese premiada co coñecemento, como ocorría tamén n’*O Pião das Nicas* (1983), do portugués Carlos Correia. Casalderrey recrea diferentes peripecias dos protagonistas na Terra e despois no planeta dos extraterrestres, onde atopan un idílico lugar dividido en sete provincias gobernadas cada unha delas por unha cor diferente, intimamente vinculada coa súa simboloxía. O mundo fantástico recreado, debedor dos códigos propios dos contos clásicos, descríbese como depositario de todo o que desaparece da Terra, como a enerxía malgastada, a luz, as follas que caen no outono, etc., elementos que se empregan para transmitir valores como a necesidade de economizar os recursos naturais ou aprender as connotacións que teñen asociadas na nosa sociedade, acentuando o afán didáctico da autora e introducindo o marabilloso nun ambiente realista.

Desde estas obras iniciais Fina Casalderrey achégalle ao lectorado máis novo mundos simbólicos próximos á súa realidade, a través dos que contribúe ao seu

crecemento, ofrecéndolles chaves para unha mellor comprensión do mundo que os rodea.

Outro autor que empregou elementos recorrentes na ficción científica foi **Paco Martín** (Recatelo-Lugo, 1940), quen desde 1991 deu ao prelo para o público infantil unha serie de relatos que teñen como protagonista un robot humanizado, o cal está programado para comunicarse con nenos de menos de once anos. Nestes textos o autor lugués sitúase na fantasía para recrear un mundo ficcional no que se introduce un elemento da modernidade, os robots, coñecidos polos máis novos fundamentalmente a través do cinema e ausentes até entón na literatura galega pensada para este tipo de destinatario. Esta innovación temática dá paso a un personaxe cuxos principais trazos son o seu carácter crítico, falador, retranqueiro, inqueda, extravagante e orixinal, características que lembran o carácter que o autor lle imprimiu a outros personaxes, en especial a Ramón Lamote Miñato, protagonista principal das obras *Das cousas de Ramón Lamote* (1985) e *Das novas cousas de Ramón Lamote* (2008). Outra característica que define estes textos é a presenza dun narrador omnisciente que, botando man de trazos propios da narración oral, traslada as aventuras que vive o protagonista e os seus encontros con nenos e nenas en diferentes lugares, cos que mantén divertidas conversas, non exentas de crítica social e dunha visión escrutadora de problemas que afectan á infancia, deseñando un singular personaxe, que parece querer situarse no mundo dos adultos ao adoptar actitudes máis propias destes cá de nenos e nenas, como a súa capacidade de amar e a proxección dese amor cara a Sabela, a súa inventora, amosando en numerosas ocasións celos e afán posesivo ante Fermín, marido e colaborador de Sabela.

A primeira entrega foi *Un robot pequeno*³²⁶ (1991), un volume no que se reúnen as dúas primeiras aventuras do robot protagonista, nas que se recrea o encontro deste con María e con Brais. No primeiro caso, María é unha nena pequena que un domingo pola mañá sae á rúa para mercarlle o xornal a seu pai e atopa nas escaleiras o robot, que está perdido e lle pide axuda para regresar xunto a Sabela e Fermín. A través desta conversa coa nena coñécense datos da procedencia do robot, da súa orixe e das súas capacidades e limitacións, entre elas a de comunicarse só con cativos. A razón que xustifica este tipo de programación explica o mesmo ao se referir a que un robot anterior que deseñaran Sabela e Fermín lle fora roubado no laboratorio e levado de feira

³²⁶ Esta obra foi traducida ao éuscaro por Begoña Montorio Uribarren co título *Robot txiki bat* (Desclée de Brouwer, 1999).

en feira como atracción, coa que os ladróns gañaron moitos cartos pero estragaron o robot, que apareceu cunha “chea de *chips* derramados de todo e varios circuítos medio queimados” (p. 13), de modo que, para evitar que se repetira de novo a historia, o robot explica que “decidiron que eu só me puidese comunicar, fóra deles dous, con persoas menores de once anos, porque eses poden ser amigos de meu sen intentar explotarme para sacar cartos, e así me programaron...” (p. 13). Este aspecto pon de relevo o xogo de perspectivas, nas que a infancia representa a inocencia, fronte á ambición e o interese que domina en moitos casos o mundo dos adultos.

A través da conversa con María e da súa actitude ante unha situación que “non era nada normal” (p. 9) pónense de relevo outros aspectos, como a sensibilidade da nena, a súa solidariedade, o respecto por un ser ao que acaba de coñecer, a súa proximidade e a capacidade de imaxinación e fantasía, así como a aceptación con naturalidade da irrupción do marabilloso no cotián. Esta actitude contrasta coa indiferenza dos adultos e a súa incredulidade, que pon de manifesto a nai de María, que rexeita o robot por crer que se trata de “parvadas”, unha reacción que a nena xustifica porque súa nai, como adulta, “non pode saber que ti es un robot porque esas son cousas que os maiores nunca poden crer á primeira. Ti que tan sabido te fas deberas comprendelo” (p. 18). A distancia que se establece entre a infancia e os adultos serve para acentuar a complicidade do lectorado agardado cos protagonistas. Fronte ao rexeitamento e á incredulidade dos adultos, incapaces de comprender e valorar a riqueza do imaxinario dos máis novos, introdúcese unha boa dose de fina ironía, que provoca o riso e unha perspectiva dominada pola picardía, especialmente a través do tratamento de cuestións do mundo adulto, sobre as que se dirixe unha sutil crítica realizada con tenrura, humor e retranca, non sempre recoñecíbel nunha lectura superficial, pero que é un dos trazos recorrentes na produción de Paco Martín (Roig Rechou, 2010: 18), o que permite diferentes niveis de lectura, polo que en moitos casos pode pasar desapercibida para os máis novos.

A segunda aventura, na liña da anterior, relata a fuxida do robot até a estación do tren, onde agarda escondido a que chegue o convoi e poder subir. A imaxe de soidade e baleiro que presenta a estación un domingo pola mañá contrasta coa que el coñece a través dos filmes, dado que:

gardaba na súa memoria electrónica as imaxes que tantas veces vira pola televisión e nas que aparecían estacións de ferrocarril ateigadas de xente que

carretaba grandes maletas e que se movía polo medio dun espantoso rebumbio de altosfalantes, berros e despedidas (p. 22).

Mentres agarda a chegada do tren aparece Brais, un neno que vai acompañado da súa avoa, e co que comeza a conversar, explicándolle a razón da súa presenza neste lugar e as dificultades que podería ter se é descuberto. Unha vez máis confésalle a Brais o seu namoramento de Sabela e amósase ufano das súas capacidades, fronte á humildade e sentido común que demostra o cativo, que tenta facelo reflexionar sobre os condicionantes derivados da súa escasa estatura, neste caso para poder subir ao tren. Só coa chegada do convoi o robot é consciente da percepción real que lle tiña transmitido o neno, quen lle dá a solución: agarrarse ao bolso que leva a súa avoa para poder subir. De novo, a distancia entre o mundo infantil e o adulto faise visíbel a través da ruptura da complicidade entre o robot e o cativo, debido á intervención dos adultos, ao se decataren da súa presenza e comezar a interrogarse sobre a natureza do que consideran un obxecto. A situación agrávase no momento no que chega o revisor, que mesmo quere tirar o robot pola ventá, mentres é persuadido por Brais para que atenda ás normas que prohiben tirar cousas ao exterior do tren, demostrando, unha vez máis, que é máis responsábel cós adultos.

En xeral, tanto nesta entrega coma nas que se publicaron posteriormente co robot como protagonista, descríbese como un ser inquieto, que desexa coñecer mundo e por iso foxe do laboratorio, vagando pola cidade, onde atopa a nenos cos que conversa e lles conta as súas teimas. Nestas conversas vanse acentuando os trazos humanizados, entre eles os sentimentos de amor, rexeite ou celos, a capacidade de imaxinación, a curiosidade e a simpatía, actitudes que se ven axudadas pola tenrura e sensibilidade que amosa cara aos que o rodean e que propician a identificación do potencial lectorado co personaxe.

Todas as características comentadas no texto anterior están presentes tamén no relato que un ano despois, en 1992, publicou Paco Martín co título “Cando o robot pequeno coñeceu a un neno portugués”, incluído no volume *Tres trebellos máxicos*, no que tamén se atopan os textos “O invento”, de Úrsula Heinze, e “A vasoira máxica”, de Helena Villar Janeiro. Trátase de textos breves pensados para o lectorado infantil nos que, a partir de tres obxectos, se lle introduce nun mundo fantástico ou marabilloso, como son o robot, unha máquina do tempo e unha vasoira, respectivamente, elementos que funcionan como elos entre o mundo real e o imaxinario.

O relato de **Úrsula Heinze** (Colonia, Alemaña, 1941), “O invento”, semella unha homenaxe á ficción científica que durante boa parte do século XX considerou o ano 2000 como data mítica de moitas das súas especulacións, integrando esta temática no ámbito escolar, unha preocupación recorrente na creación da autora para os máis novos. O recurso a unha máquina do tempo, creación do profesor Cepeira, introduce ao alumnado dun colexio nun imaxinario fantástico que lle permite realizar unha viaxe a través do tempo cara a un momento concreto. A elección unánime é o mítico ano 2000, no que se viñan depositando moitas ilusións da humanidade, especialmente a través da ficcionalización literaria e cinematográfica.

O testemuño dun dos rapaces ofrece a imaxe descorazonadora do futuro, onde observa que non hai “ningún edificio, nin estradas, ningún coche, todo de cor gris e baldeiro, unha paisaxe deserta, uniforme e desconsoladora por onde queira que un dirixise os ollos” (p. 15). Unha visión distópica, froito dunha guerra atómica na que só sobreviviu un grupo de xeólogos que se atopa nun remoto val dos Pirineos, os cales, coñecedores de que o colapso total do planeta Terra terá lugar en poucos minutos, instan os rapaces a que regresen á súa máquina e abandonen ese tempo.

Heinze, a través da focalización dun personaxe-testemuña, presenta un relato de carácter apocalíptico, marcado por unha forte crítica, no que se plasman as posíbeis consecuencias da presión do home sobre o medio no que habita, o cal contrasta coa visión esperanzada e idealizada que teñen os escolares antes da partida, que agardan atopar un mundo utópico con:

persoas contentas e alegres, que polos descubrimentos científicos non padecían enfermidade ningunha, soñabamos con países desenvolvidos que como consecuencia dos grandes adiantos técnicos conseguiran un alto nivel de vida para tódolos seus habitantes (p. 17).

Non obstante, a realidade é moi diferente e provoca que os viaxeiros sintan que a “palabra ‘futuro’” (p. 21) os arrepíe, tomando consciencia da necesidade de mudar as cousas e de adoptar unha postura activa ante a vida e o universo, polo que “no futuro faríamos todo o posible para evitar que se fixese realidade o que acababamos de ver. A humanidade non debería ter nunca ese final” (p. 22). Deste modo, estamos ante un relato no que, botando man da especulación sobre o futuro da humanidade, se lle transmite aos máis novos a necesidade de coidar o mundo no que viven para evitar o seu colapso e desaparición, tomando consciencia dos perigos que ameazan a pervivencia e

valorando a riqueza que ofrece a súa contorna. É de salientar o papel que se outorga á escola e ao profesorado, como medios que propician a descuberta e o coñecemento que de primeira man teñen os escolares das ameazas que se cernen sobre o seu futuro, formando persoas activas, creativas e participativas na configuración da súa propia vida e da sociedade da que forman parte.

Canto ao relato de Paco Martín protagonizado polo pequeno robot, detense na denuncia da invisibilidade de problemas tan graves como a inmigración, un fenómeno que, aínda que no momento da publicación do texto tiña escasa presenza en Galicia, non deixa de amosar sensibilidade con persoas marxinalizadas e en situacións persoais moi delicadas, neste caso agravadas polo feito de que se trata dun neno só. O contido do texto recolle unha nova fuxida do laboratorio do inqueda robot, que nesta ocasión atopa cun neno que está sentado no portal dunha casa abandonada. O robot observa que a criatura parece abstraída, absorta e triste, sentimentos que se reflicten nos seus “enormes ollos mouros” (p. 32) e semella non reaccionar, pois “non di nada, nin se move apenas. Parece que todo el está nos seus ollos escuros” (pp. 32-33). A insistencia do robot en falar con el e preguntarlle cuestións como a idade ou a causa da súa aparente falta de aseo, dá paso ao coñecemento dalgúns detalles da vida do neno, Miguel, como a súa orixe portuguesa, a ausencia dunha figura paterna, a chegada con súa nai un ano atrás e a morte desta, o que o deixa só e decide fuxir para que non o pechen nunha institución. Miguel explica que tenta sobrevivir pedindo esmola e roubando cousas cativas, vagando indocumentado polas rúas, coma se non existise. A invisibilidade social de Miguel reflíctese tanto pola súa vida á marxe da sociedade coma polo feito de que só de noite é posíbel atopalo, por iso cos primeiros raios de sol o robot decide que o mellor que poden facer é ir para a casa de Sabela e Fermín e que eles lles axuden a solucionar o problema de Miguel.

A preocupación polo desamparo ao que se ve sometida en moitas ocasións a infancia, neste caso concreto naquelas familias inmigrantes que se atopan desprotexidas nunha sociedade que vive de costas a elas, converte a Miguel en símbolo de todos aqueles nenos e nenas do mundo que por múltiples causas perderon a protección dun fogar, os seus lugares de orixe e as súas raíces, coas que tamén desapareceu nas súas vidas a alegría, a inocencia e o sorriso, convertidos en sobreviventes no medio dunha sociedade de opulencia e superficialidade.

“Cando robot pequeno coñeceu a un neno portugués” foi incluído tamén no volume *Andanzas e amizades dun robot pequeno*, publicado por Paco Martín en 1994,

observándose entre ambas versións do texto numerosos cambios que afectan principalmente a cuestións estilísticas, cunha redacción máis coidada e revisada na segunda versión, na que desaparecen redundancias, expresións propias da linguaxe coloquial, formas que acentúan a complicidade e familiaridade e tamén cuestións que afectan ao estilo, que é máis directo. Presenta tamén engadidos, como o parágrafo “...non teña que se gardar de ninguén. Mesmo rosma polo baixo, falando para si: Nada hai mellor que o valor espontáneo” (p. 36), no que se amplía a información ofrecida sobre a actitude do robot ante a posibilidade de fuxir da casa. Todos estes cambios parecen indicar unha intencionalidade do creador de depurar a prosa e de integrar o texto nunha clara liña de homoxeneidade coas aventuras protagonizadas polo robot, creando unha galería de personaxes infantís e de situacións divertidas nas que tamén se leva a cabo unha velada crítica social, en especial do mundo dos adultos e das súas actitudes.

En *Andanzas e amizades dun robot pequeno* tamén se inclúe outro relato, “Cando robot pequeno soubo de Denís”, no que se ficcionalizan os celos que provoca a chegada dun novo membro á unidade familiar, neste caso ao propio robot. A inseguridade, os medos e o desacougo son os elementos que configuran un texto no que se abordan problemas moi próximos ao lectorado agardado, no que unha vez máis o diálogo entre robot e infancia serve para abordar de modo divertido unha situación problemática.

Ábrese o texto co epígrafe en forma de dedicatoria a “Carme, Iria, Bernardino e o neno”, nomes que os lectores avezados identifican coa familia do escritor Bernardino Graña, pero que poden resultar indiferentes para outra parte dos que se acheguen á obra. Este relato sitúase temporalmente, unha vez máis, nunha mañá de domingo na que, a diferenza das outras entregas, se relata como hai unha inusitada actividade por parte de Sabela e Fermín, que lle comunican ao robot que teñen que marchar visitar a uns amigos que acaban de ter un bebé chamado Denís. Sabela tenta explicarlle que o mellor mentres están ausentes é desconectalo pero o robot négase, ficando activado e imaxinando as consecuencias desta visita, na que sente que está en perigo a súa situación, pois as posíbeis intencións dos seus creadores de ter fillos “poden resultar perigosas para un robot coma el, afeito a se-lo rei naquela casa” (p. 15). Este sentimento de “rei destronado” que padecen moitos nenos na infancia coa chegada dun irmán provoca un desacougo no protagonista que se pregunta: “¿Que vou facer eu cando haxa un neno de carne e óso nesta casa? Todo será atendelo a el e a min ninguén me fará caso...” (p. 28).

Unha preocupación que desaparece cando conversa con dous nenos pequenos que son irmáns e que lle transmiten que eles tamén padeceron ese sentimento, así como as tácticas empregadas para tentar chamar a atención dos adultos, de aí que lle aconsellen que a solución é “facer algunha trasnada para que os grandes che presten atención” (p. 29).

Son de salientar as numerosas referencias intratextuais, que dan unidade ás diferentes entregas, nun xogo de complicitades co lectorado coñecedor delas, como por exemplo a alusión a episodios anteriores: “coas súas trasnadas dos últimos tempos, en especial coa viaxe en tren que lle dera por realizar había tres ou catro semanas...” (p. 8). Estas reiteracións que inciden nas diferentes aventuras resultan moi operativas para o lector que coñece as outras entregas, que percibe que sabe a que se refire o narrador e polo tanto aumenta a súa seguridade na lectura, mentres que para quen descoñece os textos aos que se alude lle abre as portas da curiosidade, de modo que nun caso poden ser redundantes, pero noutro moi necesarias para aquel que se achega de modo illado a cada unha das aventuras narradas.

Todas estas entregas de Paco Martín salientan por ser as primeiras nas que se emprega unha das temáticas máis recorrentes da ficción científica, a “creación de seres” intelixentes e autónomos, que enlaza con precedentes tan remotos como o *Frankenstein*, de Mary Shelley, adaptadas ao interese, coñecemento e necesidades dun lectorado infantil, moi en contacto con este tipo de personaxes a través de medios como o cinema e a televisión. A partir das diferentes entregas configúrase un personaxe curioso, inqueda, simpático, irónico, aparentemente seguro de si mesmo e moi próximo ao lector infantil, ao situarse á súa altura e incidir en problemas que afectan aos máis pequenos, aos que escoita e interroga, nun diálogo cómplice que favorece a comprensión do mundo que os rodea, á vez que marca distancias co mundo dos adultos, os seus comportamentos e actitudes, que en moitos casos son criticadas moi sutilmente.

A unidade temática e de estilo que presentan as tres obras citadas vese reforzada desde o punto de vista paratextual, ao presentar todas ilustracións figurativas de **Manuel Uhía** (Portonovo, Pontevedra, 1944), que conviven co texto ao longo das páxinas. Nelas créanse escenas do narrado e represéntase aos protagonistas en diferentes actitudes, normalmente coa atención centrada no pequeno robot, que se converte en obxecto central da ilustración. En xeral recórrese ás augadas para difuminar as cores dos obxectos, marcando claroscuros e acentuando as perspectivas, que conflúen cara á definición dos protagonistas, o robot e os nenos e nenas cos que se atopa.

Son de salientar nos volumes individuais do autor, *Un robot pequeno* (1991) e *Andanzas e amizades dun robot pequeno* (1994), as características paratextuais marcadas pola propia colección, que presenta encabezamentos na maior parte das páxinas alusivos á temática central da obra, nun caso a través da presenza dun tren en marcha, e no outro un gran sol en tons azuis que se insire nun espazo difuminado. As ilustracións son a dúas tintas, laranxa e gris nun caso e azul e gris no outro. Tamén é de salientar a inclusión do apartado posfacial “Cando o autor fala de si”, unha autobiografía, na que ofrece datos biográficos, como o seu nacemento en Lugo e a súa profesión docente, recreando tamén unha evocación da súa infancia, a través da que se elabora un conciso e rápido retrato dunha sociedade que mudou radicalmente. A presentación e rememoración dan paso na segunda das entregas a un ton no que se percibe unha maior confianza e complicidade, confesando que lle gustaría parecerse ao robot, aínda que valorando a condición humana e a capacidade de sentir, estendida á súa creación, coa que desexa divertir aos que o lean. Con este apartado achéganse datos que permiten coñecer ao creador e favorecer o seu recoñecemento, tanto a través da imaxe que ofrece a fotografía coma das súas opinións e os elementos que decide destacar da súa personalidade.

Outro dos autores considerados “clásico” da Literatura Infantil e Xuvenil galega, como afirma Blanca-Ana Roig Rechou (2008b: 8), **Agustín Fernández Paz** (Vilalba, 1947) publicou unha serie de obras durante a década dos anos noventa, na que introduciu abondosos trazos da ficción científica. Unha das primeiras propostas nas que se deixa sentir esta pegada é o volume de relatos *Rapazas*³²⁷, publicado en 1993, no que se inclúe o titulado “Visitante das estrelas”. Un texto estruturado en seis capítulos no que están apuntados moitos dos temas e preocupacións que se converteron en recorrentes “marcas da casa” (Roig e Soto, 2008: 167) na obra do autor, como as problemáticas propias da etapa da adolescencia, o protagonismo dos personaxes femininos, a elección da primeira persoa narrativa, as localizacións en trasuntos de cidades galegas (neste caso Pontebranca), as cuestións identitarias, en especial a situación da lingua galega; o microcosmos escolar, os finais abertos, etc., nun marco tipolóxico que o sitúa plenamente na corrente temática e formal do contacto con civilizacións extraterrestres, unha das constantes da ficción científica.

³²⁷ Esta obra foi traducida ao castelán (*Rapazas*, Lóguez Ediciones, 1996), ao éuscaro (*Nekatzak*, Erein, 1996), ao catalán (*Xiques*, Tàndem Edicions, 1997) e ao portugués (*Raparigas*, Edições Dom Quixote, 1999), como xa apuntamos no apartado correspondente deste traballo.

Tematicamente o relato xira ao redor da visita ao planeta Terra dunha extraterrestre, Xhantl-L, que ten como misión recoller datos para o Catálogo de Vidas do Universo, o proxecto máis ambicioso da súa civilización. A preparación da viaxe da visitante fornécelle ao lector múltiples datos sobre a súa avanzada civilización, reunidos no primeiro capítulo, como a existencia dun Centro de Cosmoloxía Vital e dun Centro de Xenética Cósmica, desde os que, a través de viaxes espazo-temporais, envían a diferentes planetas a individuos para que os estuden, continuando un labor de almacenamento de “coñecementos sobre milleiros de vidas diferentes, unha abraiante diversidade de seres, habitantes todos eles de planetas que xiraban ao redor de certas estrelas da súa galaxia” (p. 15). Adiantos como as Máquinas Pensantes, que se encargan de seleccionar e localizar entre os miles de millóns de estrelas das diferentes galaxias o destino destes viaxeiros; a súa condición de membros dunha “raza de inmortais” (p. 16) e a súa capacidade para integrarse en calquera forma de vida son algunhas das características destes seres, cuxa condición esencial en cada misión que realizan é que “a forma de vida estudada non podía notar, baixo ningún concepto, que outro ser se instalara dentro dela” (p. 17), é dicir, que fose consciente de que era portador dun “hóspede”.

A indeterminación da localización espacial nun planeta doutra galaxia dá paso, no segundo capítulo, á chegada á Terra de Xhantl-L a través da desintegración da materia en enerxía e marca o inicio do proceso de investigación sobre os comportamentos e organización dos humanos a través de Laura, unha adolescente na que se introduce, a cal sente:

un intenso calafrío [que a] percorreu(na) de arriba a abaixo. Sentiu un pequeno mareo, coma se a mente se lle quedase en branco e os obxectos xirasen nun remuíño arredor súa. Foi unha sensación brevísima, que lle fixo abrir e pechar os ollos varias veces, mentres miraba desorientada a todos lados (p. 21).

Unha sensación que atribúe ás horas de estudo e que dá paso nos capítulos seguintes aos informes que Xhantl-L envía ao Formador Ludho-3 do Centro de Cosmoloxía Vital. O primeiro destes informes, de carácter moi xeral, recolle características relativas á localización espazo-temporal á que chegou, á organización social dos individuos da especie na que se hospedou e ás emocións que predominan sobre os esquemas de pensamento, atopando como única semellanza á súa civilización o

feito de que se rexen pola luz solar. Considera que malia ser a especie máis desenvolvida do planeta que habita, os humanos son percibidos como donos dun “coñecemento moi primitivo”, con circuítos neuronais “moi rudimentarios” e un escaso uso “das súas capacidades cerebrais”. Entre as cuestións que máis lle chaman a atención na observación inicial figura a “caracterización lingüística que non está catalogada en ningún outro planeta” (p. 29), observación coa que se ridiculiza o fenómeno diglósico tan arraigado en Galicia, no cal se relega o emprego da lingua propia ao ámbito familiar, mentres se emprega o castelán para o ámbito social; e o feito de que Xhantl-L observa que está ante unha “civilización que se autodestrúe, sen atender aos reiterados sinais que o planeta lles envía” (p. 29), aínda que percibe síntomas de leve mudanza entre as xeracións máis novas, que “parecen amosar unha difusa preocupación por tan grave problema” (p. 29).

O segundo informe que se reproduce, e que corresponde co sétimo que realiza a visitante, céntrase no microcosmos configurado polas relacións entre os integrantes da clase de Laura, un obxecto de estudo que considera moi rendíbel para o coñecemento dos humanos a través da análise de diferentes niveis de relación. Recórrese á contraposición de actitudes para elaborar un retrato crítico do sistema educativo, onde observa a convivencia de métodos de aprendizaxe moi primitivos, mesmo rudimentarios e nos que se recorre á violencia física, fronte a outros nos que os “profesores ensaian outras formas de traballo que se asemellan, se ben dun xeito moi difuso, aos modos de ensinar que nós practicamos” (p. 32). Tamén se interroga sobre os elementos simbólicos que algúns rapaces “desenvolven dun xeito compulsivo: a execución reiterada dunhas peculiares inscricións, quizais para marcar o seu territorio” (p. 33) e que en realidade responden a cuestións ideolóxicas, como as esvásticas, que “provoca sentimentos contraditorios entre os membros da clase” (p. 33). Por último, neste informe tamén se apuntan dúas cuestións de grande importancia para o desenvolvemento da historia: as vexacións que sofren Mario e Xoana, dous nenos xitanos de orixe portuguesa, e os sentimentos encontrados que ten Laura por estar namorada do seu compañeiro, Miguel. A confusión, dúbidas e abatemento convértense en obxecto central do seguinte capítulo no que a través da corrente de conciencia se reproducen estas contradicións, inseguridades e ansiedades de Laura, que reflexiona tamén sobre a súa pasividade ante os insultos que padecen Mario e Xoana, sentindo ganas de achegarse a eles e “romper dunha vez a muralla que entre todos imos construindo ao redor deles” (p. 37), unha

indecisión que reflicte o medo a intervir e se enfrontar a unha parte do grupo, ente aglutinador e de grande importancia durante a etapa da adolescencia.

É no último informe, no número doce, cando Xhantl-L revela que quebrantou as regras, que interviu na vida da portadora e que o quere contar por se favorece un mellor coñecemento non só das outras formas de vida, senón tamén da propia, dado que a “interacción con outras especies pode modificar o noso xeito de ver as cousas” (p. 40). A identificación de Xhantl-L con Laura é tal que asume as accións en primeira persoa e pasa a referirse a “Laura/eu” para explicar qué ocorreu: na clase apareceron palabras pintadas nas mesas que humillaban a Mario e Xoana («¡Non queremos xitanos!» «Os portugueses, para África»), feito que provoca en Laura/Xhantl-L que “por dentro estabamos cheas de rabia e de indignación, avergonzadas pola nosa covardía” (p. 41). A identificación mutua co sentimento de rabia é o que impulsa á segunda a intervir, amparándose en que:

Membro dunha civilización da que se erradicaron todas as discriminacións, non podía soportar aquel trato inxusto e degradante. E sentín que Laura fervía por dentro, dominada por un sentimento semellante ao meu. A miña intervención foi mínima, xa que só me limitei a bloquear os seus mecanismos inhibidores (pp. 41-42).

Deste modo, Xhantl-L convértese nunha forza interior que impulsa a Laura a enfrontarse cos responsábeis e provoca unha reacción en cadea que acaba por arrastrar a boa parte dos compañeiros da clase a tomar partido en favor dos que estaban sendo insultados, rexeitando abertamente a actitude racista e propiciando o cambio de condutas en practicamente todo o grupo, que até aquel momento permanecera impasíbel e indiferente ao que ocorría no seu redor. O efecto do cambio incide nas dúas protagonistas, dado que para Laura a súa intervención muda as correlacións de forza do microcosmos da aula e coloca na marxinalidade aos que antes abusaban a través da forza física e da súa lexitimación como membros da “raza” dominante. Pola contra, para Xhantl-L propicia a experimentación de sensacións e sentimentos que nunca percibira, o que a leva a cuestionar o seu papel como simple observadora, especialmente ante a destrución do planeta, por iso se pregunta: “¿Podería eu volver sabendo que renuncio a ofrecerlles a miña axuda? ¿Ten sentido ser só unha observadora? Eles tamén poden aprender, aínda que os prazos que teñen sexan cada vez máis curtos” (p. 45). Estes interrogantes e dúbidas condúcena a unha determinación: “Abandono a longa vida da

nosa civilización e mergúllome nesta, máis imperfecta, pero máis apaixonante” (p. 45), abrindo unha vía de esperanza para a especie humana porque “de aquí en diante Laura/eu seremos unha persoa distinta dos outros humanos. Poderemos ser a canle para que se produza o salto evolutivo que precisan” (pp. 45-46).

En definitiva, Agustín Fernández Paz emprega neste relato a alteridade como recurso de distanciamento eficaz para unha crítica mordaz, a ridiculización e a parodia de comportamentos e prexuízos presentes na sociedade galega actual, vistos desde unha civilización utópica, e elixindo como espazos o ámbito familiar e escolar. Críticanse actitudes como o racismo e o autoodio, pero tamén se desenvolve a confusión e complexidade do ser humano, especialmente a que sofre na confusa etapa da adolescencia, na que as inseguridades e desconcerto por abrirse ao mundo e ser un mesmo non son fáciles de superar.

Esta obra coñeceu oito edicións até 2003, momento no que pasou a formar parte dunha colección diferente, “Fóra de xogo”, co que ampliou a idade dos destinatarios, pasando dos 11 aos 14 anos aos que se dirixía a colección orixinal, “Merlín”, ao público xuvenil (a partir dos 14 anos), o que provocou tamén a desaparición das ilustracións de Miguelanxo Prado. Deste modo, *Rapazas* inscribese na corrente de “reescrita” que aplica o escritor vilalbés para revisar a súa produción anterior a 1996 e que Isabel Soto (2009: 26-28) define como unha actividade que se concreta na publicación do que se poderían denominar versións retocadas, reelaboradas ou mesmo “remocicadas”. En todos os casos os cambios máis salientábeis son de carácter estilístico, dado que como apunta o propio creador na nota prefacial á edición de 2003 titulada “Unhas palabras do autor”:

En cada unha das narracións permanece a mesma historia (agás algúns pequenos cambios, pouco significativos) e mais a estrutura orixinal, pois alterar unha ou outra sería facer un libro distinto, labor que nunca pretendín. O que cambia, xa que logo, é a forma. Todos os contos están reescritos de principio a fin, non só para solucionar erros e carencias que había neles, senón para achegarme ao que daquela xa intentara: [...] que na lectura o texto flúa sen atrancos, coa claridade e o engado que sempre busco cando escribo. Conseguírao ou non, para min esta edición é xa definitiva (p. 9).

Polo tanto, tomamos como referencia para as citas esta última versión por ser considerada a definitiva polo autor e constatamos, con Mar Fernández Vázquez e Carmen Ferreira Boo (2010: 437-450), que o labor de revisión e autocorrección

responde a unha “obsesión perfeccionista” (Roig e Soto, 2008: 168) na que se inscribe o seu amor pola palabra e dá conta das posibilidades expresivas e comunicativas desta, a súa preocupación polo lectorado agardado, ao que lle quere ofrecer un léxico coidado, respectuoso coas expresións máis netamente galegas e esforzado por reivindicar aquelas formas en retroceso e as que teñen unha maior carga identitaria, unha actitude que, como xa sinalamos, os lingüistas denominan hiperidentificación.

A recorrencia á narrativa con temáticas propias da ficción científica de Agustín Fernández Paz continuou en textos breves como o incluído no volume *Unha lúa na fiestra* (1994), unha especulación futurista titulada “A máquina do tempo”, na que aparecen moitos dos elementos analizados no texto anterior, como os trazos identitarios, que se poñen de manifesto nos nomes netamente galegos dos protagonistas (Mariña, Uxío e Antía) e o recurso a situar as accións en lugares emblemáticos, como a fraga do Castro, a casa do Penedo e o recorrente Pontebranca; así como a importancia dada aos papeis femininos, que neste caso están encarnados pola inventora da máquina do tempo e un papel moi activo desenvolvido pola nena, Mariña, que se amosa moito máis segura e curiosa ca Uxío, que está morto de medo e titubea ante a necesidade de adoptar calquera decisión.

O contido xira ao redor dunha viaxe no tempo de Mariña e Uxío, dous rapaces que entran na casa da científica Antía, onde atopan un sofisticado aparello que é unha máquina do tempo. Antes de iniciar a aventura, o narrador omnisciente detense na descrición da panorámica que ofrece a cidade desde o alto do monte, caracterizada pola convivencia das contrucións tradicionais con outras máis modernas, extrapolábel á racionalidade que mantén tamén a integración da industria na natureza. Un equilibrio que reforza a imaxe de que a súa vila “desde alí arriba parecía de xoguete” e que se fai extensíbel á imaxe da fraga na que está situada a casa da doutora Antía, que responde ás características das construcións tradicionais galegas, harmonizando natureza e pedra, como deixan sentir os esquemáticos trazos que se empregan para a súa descrición: “fronte a eles, un pouco máis aló, erguíase unha fermosa casa de pedra, con dous pisos e lousado. A casa do Penedo” (p. 32). É de salientar a importancia dos espazos interiores, aos que se accede a través da vivenda e o percorrido por diferentes estancias, nas que se abren portas ao descoñecido, que simbolizan a aprendizaxe e a busca de coñecemento, percibíndose reminiscencias dos contos clásicos, como o da Carapuchiña e o de Hansel e Gretel, tanto pola casa da fraga, na que se desenvolven feitos moi relevantes para as súas vidas, coma pola viaxe, da que regresarán sendo outros. A innovación que

introduce Agustín Fernández Paz ten que ver coas novas tecnoloxías e a capacidade técnica do home, de aí que a través de aparellos como a máquina do tempo os protagonistas poidan coñecer diferentes e hipotéticos futuros. Un instrumento que é descrito do seguinte modo:

metálica e brillante, cunha forma que recordaba un funil. Estaba rodeada por unha morea de cables e tubos, moitos deles conectados e inquietantes pantallas de cores [...] semellaba un foguete espacial: botóns e teclas por todos lados, luces que se acendían e se apagaban, minúsculas pantallas iluminadas, un enorme teclado que lembraba os dos ordenadores (p. 35).

A entrada na máquina e a acción de Uxío ao tocar un dos botóns dá paso a unha viaxe cara ao futuro na que presentan diferentes alternativas, debido a que o narrador omnisciente propón dous remates diferentes e convida ao lectorado agardado a que cree tamén a súa propia visión dese hipotético futuro, como terceira alternativa. A primeira posibilidade presenta unha paisaxe apocalíptica, na que a casa onde está o aparello aparece destruída e abandonada; a fraga que rodea a casa desapareceu e deixou paso a un monte pelado; tirado no chan atopan un xornal, a través do que descubren que a lingua empregada nese momento é o inglés e que as noticias falan dos problemas ecolóxicos debidos a unha fuga radioactiva; podendo observar desde o alto que a vila “era un mouro conxunto de casas de moitos pisos. Había fume por todos lados, un fume mesto e cheirento que cubría toda a vila e chegaba mesmo ata o Castro” (p. 38) e o mar era tamén mouro e xa non había gamelas, senón barcos grises de carga. Esta visión do futuro aterroriza aos rapaces, que se refuxian na máquina do tempo para regresar ao seu tempo, convencidos de que teñen que “aprender moitas cousas, para conseguirmos que, de aquí a cincuenta anos, o noso país non sexa coma este pesadelo que acabamos de ver aí fóra” (p. 39). Pola contra, o segundo remate adquire tinturas moi diferentes, ao seren recibidos no medio dunha grande algarabía pola xente do futuro, coñecedora da súa chegada. A través da alcaldesa da cidade e Andrés, un neno do seu tempo, percorren nun extraño vehículo voador Pontebranca e observan como medrou a vila, na que hai moitos xardíns, un novo porto e moitas fábricas fundamentais para a civilización pero respectuosas co medio natural, pois conseguiron arranxar os problemas de contaminación, mentres a Casa do Penedo é agora a “Casa das Ciencias”.

Ambas as recreacións do futuro convértense na cara e cruz dunha mesma moeda, resultado da acción do home sobre o mundo no que vive. Son unha forma de chamar a

atención dos máis novos sobre a necesidade de traballar a prol dun futuro mellor, unha reflexión na que valorar a importancia do respecto á natureza e ao medio natural, de que o avance das cidades manteña o equilibrio entre construción e espazos verdes, de que as fábricas sexan unha forma de mellorar os medios técnicos e materiais cos que contan as persoas e de que a lingua siga sendo a marca de identidade por excelencia, pois é a través dela que se transmite a visión do mundo dos homes e mulleres que o habitan. Estas propostas dan paso a outros remates, nos que se convida ao lectorado agardado a recrear a súa visión do que será Galicia dentro de cincuenta anos, un futuro no que os máis novos serán maiores e formarán parte dunha realidade que pode ser moi diferente, en función da actitude e das medidas que se tomen desde o presente, no que se lle fai sentir ao lectorado que está directamente implicado.

O texto aparece acompañado de dúas ilustracións de **Fran Jaraba** (Pontevedra, 1957) en escala de grises e de estilo figurativo, nas que se recrean dous momentos climáticos da trama: a entrada na máquina do tempo dos protagonistas e a súa viaxe no vehículo voador por Pontebranca cincuenta anos despois. Malia que non engaden información nova ao narrado, poden axudar aos máis novos nas súas propias propostas.

Despois destas achegas en textos breves e de incluír moitas referencias explícitas a obras de clásicos da ficción científica³²⁸, o autor publicou a novela xuvenil de especulación de orde social, *O centro do labirinto* (1997), na que se reflexiona sobre a uniformidade cultural, o pensamento único, a desaparición da identidade das minorías e algúns dos posíbeis efectos negativos da globalización. Segundo Borda Crespo (2008) esta novela supón unha “advertencia sobre la homogeneización cultural en una sociedad global”, polo que comprender o texto significa comprender tamén as ganancias e perdas dun modelo social excesivamente tecnificado, temática que xa se apuntaba no relato “Visitante das estrelas”, aínda que máis escorado cara á preocupación medioambiental.

As grandes doses de intriga e misterio combínanse con outros elementos como a iniciación e a descuberta das raíces dun adolescente, neste caso un rapaz, convertendo a obra nun rico mosaico de personaxes e espazos postos ao servizo dunha clara reivindicación da identidade galega, que se materializa fundamentalmente a través da lingua, da cultura e do capital simbólico en xeral. A novela sitúase na liña de clásicos universais como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, ou *1984*, de George Orwell, na medida en que presenta a un grupo reducido de individuos que loita contra o

³²⁸ Como, por exemplo, a Ray Bradbury e as súas novelas *As crónicas marcianas* e *Fahrenheit 451*, no conto “Dúas rosas murchas” (p. 150), de *Rapazas*, por citar un exemplo.

absolutismo do poder alienante e único dun *big brother*, contra a uniformización e a desaparición da identidade das minorías e a busca do respecto á riqueza da diversidade, aspectos contra os que o autor se posiciona dun xeito crítico, como fixo noutras ocasións.

A novela foi publicada en 1997 e traducida a algunhas das linguas do marco ibérico³²⁹, contando desde o inicio co favor do público, como demostran as doce edicións que coñeceu até a actualidade e os preto de trinta mil exemplares vendidos, ademais dunha boa acollida por parte da crítica³³⁰, que viu na obra a clara vontade de chegar ao público infantil e xuvenil pero tamén ao adulto.

Desde o punto de vista da estrutura, a novela artéllase en vinte e un capítulos numerados e sen título. Na súa maioría están divididos en dúas partes, que reflicten xa sexa cambios no fio das reflexións dos protagonistas, xa sexa saltos temporais ou espaciais. A trama, cun desenvolvemento lineal e con trazos que a achegan á novela detectivesca, xira ao redor das vivencias de Sara Mettman, unha alemá de ascendencia galega, e o seu fillo David durante unha visita a Galicia. Temporalmente, a obra sitúase no ano 2054, momento no que os protagonistas, procedentes de Berlín, visitan uns petróglifos de Campolameiro, aos que recorrentemente se refire a nai de Sara nunhas cartas que lle deixa escritas á filla antes de morrer. Estas misivas funcionan como un resorte para a volta da filla á terra dos devanceiros e a busca de respostas a moitos dos problemas que se lle presentan no seu complexo posto de asesora do G12, o grupo de poder na sombra que goberna unha Europa unificada. No transcurso desta visita, David, un adolescente habituado a vivir experiencias a través dos mecanismos da realidade virtual, sofre un accidente ao chocar co seu aeromóvil contra unha árbore mentres experimenta na fraga a execución do seu videoxogo favorito e é recollido por xente das proximidades, os cales viven á marxe do sistema establecido. Este contacto mudará as perspectivas de vida dos protagonistas e, con elas, o devir da historia da humanidade.

A desaparición de David e a angustiada busca da nai supón o inicio de dúas tramas principais que constitúen o conxunto da narración: por un lado, o secuestro de David e, por outro, as mortes de varios colaboradores de Sara, coñecedores do

³²⁹ Como foi o caso do catalán (*El centre del laberint*, Barcanova, 1999), o castelán (*El centro del laberinto*, Algar Editorial 2003) e o portugués (*O centro do labirinto*, Ambar 2002), este último, como apuntamos no apartado correspondente ao sistema literario infantil e xuvenil portugués.

³³⁰ Revista *Babar* (27-05-2003); *Grial*, n.º 135, xullo-agosto-setembro 1997; *A Trabe de Ouro*, n.º 31, xullo-agosto-setembro 1997; *Faro de Vigo*, 27 xuño 1997, e *Faro de Vigo*, “*El Sábado*”, 28 xuño 1997; “*Revista das Letras*”, *O Correo Galego*, 3 xullo e 10 xullo 1997; *A Nosa Terra*, 17 xullo 1997 e 4 setembro 1997; *La Voz de Galicia*, 8 xullo 1997; e *Atlántico Diario*, 20 xullo 1997, por citar algúns exemplos.

preocupante informe que ten que presentar nun cumio do G-12 e que pon en perigo a súa propia vida. As dúas intrigas corren paralelas até o final da obra, onde acaban por confluír, pero dan cabida a outros múltiples temas, como a conversión real do mundo nunha aldea global uniformada e controlada por un capitalismo brutal, o alarmante deterioro ambiental que ameaza o equilibrio dun mundo de opulencia e comodidade, convertido nunha heterotopía na que xorden grupos de resistencia á asimilación e alienación, así como a configuración dunha lingua única (euroinglés). Estas cuestións xerais aparecen salferidas doutras máis particulares, como os conflitos interxeracionais, que se plasman nunha dobre vía: o reencontro de Sara co seu pasado e a reconciliación con súa nai despois de morta, á que por fin comprende ao coñecer as súas orixes; e os problemas que ten na relación co seu propio fillo, ao que sente distante e frío, resentido con ela polo pouco tempo que lle ten dedicado debido á entrega ao seu traballo. Outro tema fundamental da obra é a iniciación que David experimenta no espertar ao amor e á sexualidade a través do contacto con Brenda, unha moza do grupo que o recolle e coida durante a súa convalecencia na fraga. Como sinala Carmen Hermida (1997) estas temáticas están tratadas “cunha exquisita sensibilidade e cun gran sentido crítico”, exento de “admonicións, moralexas e moralinas tan propias da literatura xuvenil”³³¹.

Ambas as tramas principais preséntanse en capítulos alternados, atendendo á evolución de David, convalecente nunha aldea próxima ao lugar no que sufrira o accidente, e á busca de Sara, que desde Santiago de Compostela move os fíos ao seu alcance para dar co paradoiro do mozo, aínda que tentando manter o anonimato e sen recorrer ás autoridades locais. As voces narrativas seguen tamén unha duplicidade, ao combinar unha focalización aparentemente omnisciente, aínda que moi mediatizada polas reflexións da propia Sara e a súa visión da realidade, o que se pode interpretar como unha omnisciencia selectiva, a través da que se ofrece abundosa información sobre a sociedade de benestar da que forma parte, e a voz en primeira persoa de Brenda, unha adolescente que se converte en narradora testemuña e que achega a súa particular visión dos feitos. Ela, membro dunha das familias da aldea, debe encargarse de vixiar a David durante a súa convalecencia.

Na semana que o mozo permanece na cama, Brenda ten a oportunidade de coñecer unha perspectiva de vida moi diferente á súa a través das conversas que ambos manteñen e nas que se reflicten as distantes concepcións vitais dos dous adolescentes,

³³¹ En <<http://www.aelg.org/Centrodoc/GetParatextById.do?id=paratext262>> (consultada o 20/08/2010).

froito dos contextos sociais dos que proceden e que, por veces, representan posicións antagónicas, o que desencadea enfrontamentos inevitábeis. Estas visións contrapostas permítenlle ao lector ir configurando o retrato dunha sociedade asentada en grandes avances técnicos, que propiciaron que a maior parte dos seus membros vivan no conformismo e a banalización e na que un férreo poder central propiciou a desaparición das diferenzas políticas, sociais, lingüísticas, etc., o que levou a unha uniformización de gustos, modos de pensar e de comportamentos, que se manifestan incluso a través dunha lingua única, o euroinglés. Fronte a esta sociedade do benestar, de carácter eminentemente urbano, aparecen redutos nos que viven comunidades á marxe do sistema e asentadas en zonas rurais, como a que acolle a David en Campolameiro. Estes enclaves son coñecidos como Zonas Non Controladas (ZNC), solucións que se argallaron para dar saída a aqueles que, desde o inicio, rexeitaron o novo modelo imposto de sociedade. Na súa maioría, están conformados por persoas que decidiron vivir en contacto coa natureza, ermitáns do século XXI, renunciando a todo tipo de avance científico ou tecnolóxico, e supeditados á concesión de xenerosas subvencións institucionais, o que representa outro tipo de alienación e conformismo. No entanto, os membros da comunidade galega de “robinsóns” (como se adoitan denominar estes núcleos) non se axustan ao modelo, xa que se amosan moi atentos aos avances científicos e tecnolóxicos, integrándoos en beneficio da comunidade pero sen supeditarse a eles. Os protagonistas, primeiro David e despois Sara, descubren que se trata dunha organización que aproveitou as mellores condicións de cada modo de vida para desenvolver unha economía simbiótica e manter un sistema “que funcionaba dun xeito subterráneo, coma a vella toupa, ás agachadas do poder” (p. 174), e que asegura a súa supervivencia. Son os integrantes destas microsociedades os que lles fan ver a David e Sara coas súas discordancias que “a economía global, a uniformización da cultura, a lingua única (...) foi un plano sistemático para esmagar as diferencias” (p. 174). Unha actitude que cada vez conta con máis adhesións e que será compartida ao final, como veremos, polos protagonistas na súa loita por poñer couto a unha situación insostíbel.

A confrontación de ambas concepcións sociais dáse desde as primeiras palabras da novela, nas que se sitúa a chegada de David á fraga próxima á comunidade de robinsóns, lugar no que o atopan inconsciente despois de padecer o accidente. O narrador exprésao así:

Cando o aeromóbil deixou atrás un pequeno outeiro, David atopouse de súpeto con aquela enorme masa verde diante dos seus ollos. Por uns momentos pareceulle que estaba a contemplar un estraño e xigantesco ser vivo, adormecido no medio do campo. Aceleróuselle o corazón mentres, atordado, loitaba inutilmente por deter a marcha do vehículo que o aproximaba a aquela presenza ameazante (p. 11).

A sorpresa do adolescente ante unha realidade que non coñece, agás nos “hologramas ou nos xogos de realidade virtual”, convértese nunha descuberta ante a que desenvolve os mesmos mecanismos ca no xogo e só por breves momentos toma conciencia do erro cometido na súa viaxe a través da fraga, pois non poderá comezar de novo, como faría no xogo. Esta é só a primeira das descubertas que lle depara o novo contexto no que se atopa. Así, cando está convalecente na cama, desconcertado ante un espazo e unha xente que lle resultan estraños, David cuestiónase feitos como que Brenda estea a ler libros, porque “estaba afeito a ver a súa nai con algún libro na man, así coma outras persoas maiores que viñan pola casa. Pero a ningún dos seus amigos ou amigas se lle ocorrería perder o tempo dese xeito” (p. 56), por iso se pregunta unha e outra vez quen sería aquela rapaza “tan rara”. Pola súa parte, Brenda tamén expresa rexeitamento á actitude inicial de David, do que sinala que “non me fixeron falta nin dúas horas para decatarme de que estaba diante dun imbécil integral” (p. 68). A percepción negativa de ambos é froito dunha escala de valores diferente, pero tamén dun estadio emocional e psicolóxico distinto entre rapaces e rapazas, pois como observa Brenda, el

anda todo o tempo a contarme as cousas que ten e o que pagou por cada unha; ¡non me fala dunha cousa sen dicir o prezo que lle custou! E tampouco é que os seus temas de conversa sexan moi variados: os aeromóbiles, os xogos de realidade virtual, a holovisión e as rapazas parecen ser as catro esquinas que configuran a súa vida (pp. 68-69).

Ademais do afán materialista que domina a perspectiva de David, tamén os libros e a lectura son obxecto de desvalorización nunha sociedade de seres acrílicos, acomodados e conformistas. Por iso, cando falan do contido das obras que le Brenda, David móstrase incapaz de entender a crítica á sociedade presente, por exemplo, en obras como *O principião*. Neste caso, Brenda, posuidora dese espírito crítico, explícalle que nesta obra se fai:

unha crítica a unha forma de vida que xa había daquela e que segue a haber hoxe, só que aumentada. Eu creo que o autor defende a idea de que o importante non é ir máis rápido, ou ter máis cousas, senón a forma en que vivas a vida, sabendo disfrutar de todo o bo que nos dá (pp. 71-72).

Emprégase o xogo metaliterario para amosar como David, dominado pola súa visión conformista, é incapaz de percibir os problemas reais da sociedade na que vive e deféndea como a mellor posíbel, mentres Brenda, situada á marxe e desde unha perspectiva moito máis crítica, lle pregunta airada:

¿Pero de que civilización me falas? [...]. ¿Da que consegue deixar as pegadas humanas sobre a superficie de Marte pero non é capaz de solucionar a miseria en que viven millóns de persoas nos territorios de tras da Muralla? ¿Da que envelena a auga e o aire do planeta para poder ter unhas comodidades superfluas? ¿Da que arrasou xa sen remedio os bosques tropicais? E a xente, ¿fálasme da que non sabería que facer se desaparecese a holovisión e tivese tempo libre para pensar? ¿Da que só pensa o que lle mandan, ve o que lle ofrecen, escoita o que lle impoñen? ¿Ou da que non pode vivir sen acumular ó seu carón moreas e moreas de obxectos que a penas teñen sentido? ¿É ese o mundo que ti me estás a defender? ¡Serás parvo! (p. 72).

A situación parece atopar unha saída no momento que Sara entra en contacto coa comunidade de robinsóns, na que atopa o seu fillo, converténdose no único elo capaz de achegar unha solución que propicie a saída do “labirinto” no que se atopa a sociedade descrita, pois pode canalizar as suxestións que lle propoñen desde a periferia para que os constantes sinais premonitorios dunha hecatombe non se cheguen a materializar. A situación extrema na que se atopa esta sociedade é debida, como manifesta a propia Sara, ás tensións derivadas dun mundo organizado sobre “abrumadoras desigualdades mundiais, cunhas zonas que vivían na abundancia e outras que seguían a afogarse na pobreza máis extrema” (p. 48). Deste modo, o diálogo cos membros da comunidade de robinsóns de Galicia axuda, a través da análise e reflexión, a detectar os síntomas máis evidentes do camiño errado que tomara Europa no proceso de unificación, entre eles a desaparición das linguas, porque iso “significara un retroceso para a humanidade, cunhas consecuencias inesperadas que ninguén previra” (p. 158), unha evidencia ante a que Sara non pode deixar de preguntarse: “¿de onde nacera aquela obsesión unificadora?”, cando existía a convicción de que:

Se algo caracterizaba todas as manifestacións da vida no planeta era precisamente a diversidade; unha diversidade que se empeñaran en simplificar, buscando unha eficiencia que cada vez vía máis discutible (p. 158).

A desaparición das linguas e a uniformización que provocan simboliza tamén a desaparición de novas ideas, de renovación, de creatividade, de novas formas de interpretar e reflectir o mundo, como se plasma a través dos personaxes e da situación descrita, posto que se entende que en cada lingua está presente:

unha suma das vidas de tantos homes e mulleres que amaran e sufriran a través das súas palabras. Quizais de aí viña a enerxía que propiciaba os xermolos creativos que logo se manifestaban con tanta forza nalgúñas persoas (p. 51).

Estas cuestións forman parte dos argumentos que Sara terá en conta para a elaboración dun informe estratéxico de actuación dirixido ao grupo de poder que manexa Europa, o G12, e no que terá a axuda dos membros da comunidade de robinsóns galegos. Un retrato futurista no que o panorama que se debuxa é unha transposición da situación actual da sociedade, na que o autor adianta e acelera algunhas das posíbeis consecuencias da dinámica establecida, polo que consideramos que tampouco é gratuíta a elección de espazos con referentes reais (Santiago de Compostela, Vigo, Lugo, etc.), que veñen reafirmar máis esta vontade crítica e favorecen a identificación do lectorado agardado con espazos que lle resultan familiares. Aínda así, ben é certo que Agustín Fernández Paz non busca presentar un mundo apocalíptico en extremo, nin posicionarse en contra do progreso, senón que adopta unha posición activa e positiva ante os avances, explicitamente apoiada nunha clara postura de defensa ante a vida e a evolución natural do universo que rodea ao home, encarnada primeiro en Sara, que é definida como:

unha crítica implacable do pensamento apocalíptico, dese absurdo temor ós avances do progreso, unha tendencia que existira sempre, pero que se agudizara a finais do século XX, cando comezara a xestarse a revolución económica e política que cristalizou no ano 2020 (p. 47).

Esta mesma posición deféndese despois a través da propia comunidade de robinsóns, que a diferenza doutras, amosa un grande interese polos avances científicos e tecnolóxicos, como xa deixamos dito, integrándoos na súa vida diaria e converténdoo

en medios para mellorar as súas condicións. En realidade, o autor implícito exerce unha clara defensa do progreso, á vez que reivindica a necesidade dunha revisión reflexiva dalgunhas dinámicas nas que se asenta a sociedade máis avanzada. É no contacto entre persoas que viven inmersas nos dous modos de concibir o sentido da vida e da morte, nados de distintas cosmovisións que xustifican a existencia de diferentes normas e valores morais, no que se plasma a esperanza dun cambio, primeiro a través do achegamento de posturas, despois da propia actuación común e, finalmente, no camiño aberto, que deixa o remate da novela, para o abandono da situación de vía morta e alienación na que se atopa a sociedade descrita.

Este retrato futurista tamén integra trazos da novela de iniciación, xa que se asiste a un gran cambio en David e, en menor medida, en Brenda. No caso do adolescente, comeza a viaxe de Berlín a Galicia cunha actitude propia dun mozo desarraigado, pois “a el que lle importaban aquelas historias das raíces familiares; semellábanlle tan distantes coma as imaxes dun documental sobre a fauna prehistórica” (p. 33). Un desinterese propio da súa idade, na que tamén está presente o conflito interxeracional, no que son manifestas as dificultades de entendemento e diálogo coa súa proxenitora, á que o une unha relación contraditoria, na que “notaba que a quería e a odiaba ó mesmo tempo” (p. 128). Outro aspecto importante da súa personalidade é a idea de superioridade que transmite durante a toma de contacto coa comunidade de robinsóns, unha actitude que manifesta mesmo na súa forma de falar, como observa Brenda. No entanto, o contacto con esta moza, que malia ser da súa mesma idade semella ter uns costumes e perspectivas moi diferentes ás del, propician que David comece a cuestionarse moitas das súas actitudes e mesmo reflexione sobre a súa postura ante a vida. O primeiro paso neste cambio dáse cando é capaz de verbalizar o sufrimento que lle causa a falta de contacto co seu pai, ao que hai moito tempo que non ve (p. 128) ou transformar as horas de soidade ante unha máquina de realidade virtual no seu Berlín natal, en horas de conversa con Brenda e outros amigos, en paseos polos carreiros da aldea, na lectura de libros dos que nunca oíra falar e, sobre todo, na súa implicación activa como un membro máis da comunidade. Neste novo contexto, leva a cabo descubertas e aprendizaxes fundamentais da vida cotiá, como a evidencia de que “debaixo da terra medrasen as patacas, que o leite saíse polos tetos da vaca, que os melocotóns madurecesen na árbore ou que as galiñas ofrecesen decote o milagre dun ovo novo” (p. 193), feitos alleos á existencia de seres que se desenvolven en espazos

eminentemente urbanos e artificiais, lonxe da natureza e do proceso natural da evolución ligada ao ciclo da vida.

Este proceso de integración maniféstase na súa participación activa ante a comunidade e ante a vida e favorece a aproximación coa súa nai, a cal observa durante a visita á Pedra dos Carballos que:

semellaba coma se desaparecese o seu carácter anterior e o seu lugar fose ocupado por outro David máis comunicativo, preocupado por asuntos e cuestións polos que antes non manifestara o máis mínimo interese (p. 192),

entre eles a orixe das súas raíces asentadas en Galicia. Pero esta transformación tamén a percibe o propio adolescente que, como transcribe Brenda, sente “o distante que lle parecía agora a vida que levaba en Berlín, e as estrañas sensacións que estaba a experimentar (...) que o tiñan desconcertado” (p. 128). Un cambio derivado da relación entre ambos que tamén lle afecta a Brenda, que no final da obra se mostra máis madura e preparada para a descuberta do amor con David.

Os cambios nos personaxes non se dan só nos adolescentes, aínda que probabelmente son os máis evidentes, senón que tamén os adultos, como Sara, cambian e senten emocións que nunca tiñan experimentado. A muller descobre que o gran poder central, ante a posibilidade de ver ameazada a súa continuidade, quere desfacerse dela, e que as persoas nas que máis confiaba, entre elas o seu colaborador Walter, están involucradas na confabulación. Fronte a isto, na comunidade de robinsóns atopa uns seres nos que confiar, persoas que puxeron as súas vidas en perigo ao desvelarlle a súa existencia e que cren que aínda se poden mudar as cousas. En definitiva, todos teñen unha nova oportunidade, apoiada na confianza e afouteza nos robinsóns galegos e o reencontro coas súas raíces, que favorecen a decisión de Sara de:

trazar unha liña e pasar ó outro lado, arriscándoo todo. Sentiu que dentro dela a decisión xa estaba tomada, asentada con firmeza mesmo antes de ser consciente do que estaba a pensar. Decidiu esquecer todas as regras do G-12, crebar o muro de cristal (...) tiña que situarse do lado daquelas persoas que, contra o rumbo da historia, estaban a conservar os xermolos que podían facer posible un mundo diferente. Aqueles ían ser os seus aliados (p. 183).

Un renacer persoal e a convicción dunha postura activa ante a vida que abre novos camiños para a esperanza. Esta evolución convértese en símbolo dunha conciencia colectiva que tiña enveredado por unha vía sen saída, na que se renunciou á

riqueza e á variedade, que era garantía do equilibrio e o progreso, o que desemboca na reflexión e análise de que: “Pensamos que podíamos destruír o que non nos conviña, sen decatármonos de que a variedade é a esencia da vida. ¡Ese é o fío que nos une, toda a vida está asentada na diferenza!” (p. 186), idea que domina a obra desde o inicio.

Consideramos moi significativo no desenvolvemento da historia de Agustín Fernández Paz o emprego de dous símbolos que se nos antollan identitarios. Un dos máis recorrentes é o do labirinto, presente xa paratextualmente no propio título temático da novela e no debuxo da propia cuberta, obra de **Miguelanxo Prado** (A Coruña, 1958). O primeiro, adiantalle ao lectorado que está ante un enigma que hai que desentrañar, ante a busca dunha saída ou a chegada a unha resposta, que de partida suxire a expresión “o centro do labirinto”. No segundo caso, e a nivel icónico, o labirinto está presente tamén aos pés da protagonista, labrado na pedra e que evoca os signos presentes nalgúns petróglifos galegos. Xa no texto, as alusións a este símbolo son constantes. A primeira aparece cando David comeza a súa carreira entre as árbores e sente que está a entrar nun labirinto (p. 13), unha imaxe simbólica do proceso que inicia o protagonista e que non se completará até que remate a viaxe física e emocional que o leva no final da obra a ser unha persoa diferente, máis madura e cunha perspectiva da vida distinta da de partida. No caso de Sara, o labirinto tamén é empregado como forma de representación da situación de confusión na que se atopa, a espiral de atrancos coa que ten que loitar e na que sente que a medida que avanza o fai a través de “unha reviravolta máis cara ó interior do labirinto” (p. 24). Ben é certo, que cando está próximo o desenlace Sara evoca esta situación pola que pasou e confésalle a seu fillo que: “O día en que te perdín eu tiña a sensación de atoparme nunha encrucillada, sen saber por onde tirar. Ou peor aínda, sentíame coma se estivese perdida no interior dun labirinto” (p. 194), porque era:

un camiño que semellaba avanzar progresivamente cara a un centro final, pero que remataba nunha rúa cega. Un camiño a ningunha parte, coma se quixese lembrarlle que o absurdo podía ser o verdadeiro motor da vida, que podía non haber saída ningunha, por moito que lle custase recoñecelo (p. 19).

Ao longo da obra o labirinto simboliza tamén unha manifestación do pasado máis remoto, especialmente a través da súa presenza na pedra á que Sara acode por indicación das cartas de súa nai: “Á dereita, un pouco máis abaixo do enorme cervo,

tiña que estar gravado o labirinto” (p. 19). Ante este símbolo primitivo e nun lugar cunha gran carga telúrica, Sara albisca por primeira vez a esperanza, pois nel atopa a paz e a afouteza para seguir loitando a prol dun futuro mellor. Nesta actitude de mirar atrás, Sara encarna un xeito positivo de entender o avance cultural, na medida en que camiñar cara a adiante supón non esquecer de onde provimos, cal é a esencia das raíces propias e aquilo que somos, froito da sabedoría acumulada xeración tras xeración.

Outro dos elementos que adquire unha gran carga simbólica é a colcha de retallos, unha peza que a nai de Sara lle deixa en herdanza e que, á súa vez, ela tamén herdara dos seus pais. Esta colcha vén representar a cosmovisión dos seus devanceiros e nela está metaforicamente escrita a resposta que a levará fóra do labirinto, por iso cando chega a ela sente que xa comprendeu que a Terra:

non é máis que unha colcha de trapos, un inmenso mosaico formado por moitos anacos diferentes. Agora sei con certeza que a diversidade é o fío profundo que nos une a todos os que vivimos neste vello planeta (p. 197).

Un símbolo moi ligado ás vivencias do propio autor, como puxo de manifesto en “Un mundo de palabras”³³², texto no que desvela a súa concepción do mundo e evoca as lembranzas da infancia, intimamente ligadas ás lecturas nocturnas nunha cama cuberta cunha colcha de trapos e á descuberta de que “a través das páxinas dos libros podía coñecer o mundo enteiro”. Agustín Fernández Paz, neste fermoso texto, fai un canto á diversidade e ao poder creador da palabra, idea que domina a novela que nos ocupa. Representan, polo tanto, estes dous símbolos recorrentes os eixes centrais dunha concepción particular da vida e da sociedade. Pois, se o labirinto encarna unha situación social que precisa ser revisada e superada, a colcha de trapos é o punto final cara ao que se debe aspirar, como entenden os propios protagonistas da novela.

Son de salientar os xogos con distintos niveis de intertextualidade que emprega o autor, por veces no campo da intratextualidade, é dicir, no diálogo coa súa propia obra³³³, que lle confire continuidade textual e unha maior coherencia ao conxunto, pero sobre todo na intertextualidade coa obra de autores galegos moi actuais como, por exemplo, Xosé Luís Méndez Ferrín (especialmente no caso d’*Estirpe*) e Suso de Toro,

³³² Reproducido en “Autobiografía”, recollida na Biblioteca Virtual Galega <http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=AguFern%E1&alias=&solapa=biografia> (consultada o 20/02/2005).

³³³ Como ocorre coa frase “Todo o que vemos das estrelas non é máis que a súa vella fotografía” (p. 43), que deu lugar a un relato con este título, logo reelaborado na obra *Tres pasos polo misterio* co título de “A vella foto das estrelas”, por poñer un exemplo.

creadores significativos en canto ao emprego nas súas obras de referentes identitarios. A isto hai que engadir a importancia que adquiren as referencias a clásicos como *O principião*, de Antoine de Saint-Exupéry, e *Hamlet*, de William Shakespeare, e mesmo a Biblia.

É esta unha obra na que salientan moitas referencias a unha concepción da vida e da sociedade que invitan á reflexión ao redor de problemas da sociedade globalizada na que vivimos actualmente e da necesidade de artellar mecanismos para a integración das minorías, pero tamén sobre un pasado da historia de Galicia, na que se ignorou a súa diversidade cultural e lingüística, poñendo de relevo cuestións ideolóxicas e sociais que, como afirma o propio autor: “marcaron a miña xeración (desde a violencia social ás agresións ao medio, pasando pola defensa da diversidade cultural, os desastres do neoliberalismo, as reivindicacións feministas, a soidade e a incomunicación, etc.), pois, dalgún modo, sempre que escribimos transmitimos a nosa visión do mundo” (Roig Rechou, 2008b: 9).

Unha novela na que a especulación de orde social sobre o futuro, adiantando as consecuencias das dinámicas dominantes da sociedade actual, a sitúan na liña de grandes clásicos da ficción científica, malia que non se empreguen os avances científicos como os elementos centrais da obra, aínda que están presentes a partir das referencias a aeromóbiles, hologramas, holovisión, a presenza constante dos ordenadores na vida das persoas, as tarxetas de gasto e os programas de realidade virtual, entre outros. É por iso que defendemos que esta obra se insire na tradición desta modalidade xenérica, malia as opinións en contra de críticos como Carme Hermida (1997), quen opina que “non pensamos que poida ser considerada unha novela de ciencia-ficción”³³⁴, amparándose en que “non achamos nada relativo ás innovacións técnicas e científicas que estean fóra das previsións actuais nin tampouco hai unha deformación da sociedade, da paisaxe e da cotidianidade”³³⁵, malia admitir o carácter especulativo dominante ao longo de todo o texto.

Outro escritor galego da literatura institucionalizada que publicou unha novela novidosa no subsistema xuvenil foi **Suso de Toro** (Santiago de Compostela, 1956) que en 1994 deu ao prelo *A sombra cazadora*, coa que se inaugurou a colección “Fóra de xogo”, pensada tanto para a mocidade coma para o público adulto, cunha aposta clara pola procura de calidade e de excelencia literaria, na que se acolleron textos

³³⁴ En <<http://www.aelg.org/Centrodoc/GetParatextById.do?id=paratext262>> (consultada o 20/08/2010).

³³⁵ *Ibidem*.

fundamentalmente narrativos que “responderon a diferentes correntes e tendencias formais e temáticas como son a novela realista, a de ficción científica, a novela policial, de aventuras, de terror e intriga, diarios adolescentes, etc.” (Neira Rodríguez, 2009: 54), nos que se aborda un amplo abano de temas e conflitos que preocupan a mozos e adultos, tratando relacións interpersoais e tamén problemas sociais e comunitarios. Unha colección que para conseguir o seu obxectivo se liberou de marcas peritextuais que acenasen cara a unha recepción restrinxida, converténdoa en novelas de fronteira, como esta que nos ocupa. Unha obra que tivo un enorme éxito de público, como demostran as dezaseis edicións que coñeceu desde a súa publicación, ademais das traducións a outras linguas³³⁶, o que a ten situado como unha obra de referencia da Literatura Xuvenil galega.

Trátase dunha novela de marcado carácter iniciático que se sitúa nunhas coordenadas que fan difícil a súa clasificación, pois emprega moitos trazos da ficción científica, pero tamén da fantasía, o sobrenatural e o mítico, nunha mestura voluntaria de modalidades narrativas e xenéricas que a converten nunha rica amálgama de recursos e intertextualidades, aínda que o espazo elixido se caracterice pola deshumanización, a heterotopía e a alienación do individuo, aspectos recorrentes dunha boa parte da ficción científica, como temos visto, que lle serven ao creador galego para desenvolver nesta obra unha reflexión sobre o poder manipulador dos medios de comunicación na sociedade moderna.

Desde o punto de vista do contido, a novela estrutúrase en catro partes e un epílogo, divididas á súa vez en capítulos numerados, ao longo dos que se desenvolve a trama, que ten como protagonistas a dous irmáns adolescentes, Clara e Teseo, que loitan por liberarse da presenza ameazadora da Imaxe, ente que mantén o control absoluto sobre a sociedade descrita, simbolizado polas pantallas omnipresentes, a modo de panóptico ou *big brother* (como en *1984*, de George Orwell), nun contexto urbano convertido en auténtica heterotopía, en espazo de orde social no que todo pasa polo control dese ser omnipresente e do que os irmáns loitan por fuxir e ser libres. Unha carreira na que descubrirán outros puntos de resistencia, outros seres que coma eles buscan fuxir dese control, centros de resistencia, desde os que loitar para mudar o

³³⁶ Entre as que se atopa a castelá (*La sombra cazadora*, Ediciones B, 1995) e a portuguesa (*A sombra caçadora*, Publicações Dom Quixote, 1999), como vimos no apartado correspondente ao sistema literario infantil e xuvenil portugués.

mundo no que viven, a soidade e a individualidade dominante, o baleiro e a uniformidade.

A narración dos personaxes, a modo de monólogos interiores, mesturados con descrições e conversas, ofrecen o retrato desolador do universo dos protagonistas, circunscrito a espazos marcados polas carencias, tanto afectivas coma materiais. O primeiro destes espazos descritos é a casa familiar, situada nun medio rural, na que o pai os mantén recluídos, illados e protexidos dun mundo que coñece e ao que teme, do que eles só saben o que el lles conta, nun “intento de vivir apartado do mundo, sen permitir que ninguén nos vise nin nós vísemos a ninguén, era un pesadelo sen saída” (p. 13). A este espazo só chegan, de partida, unhas estrañas voces metálicas desde o faiado, un espazo que para eles permanece clausurado e que lles inspira un gran terror.

O illamento, soidade e tristura dominan tamén a existencia de cada un dos personaxes, sobre os que plana o baleiro da perda da figura materna, á que evocan constantemente os dous fillos, que a retratan desde a lembranza como “alegre, cariñosa e intelixente” (p. 17). Esta figura ausente para a súa filla, de oito anos de idade cando ela morreu, representa o equilibrio que mantiña a familia unida e por iso é consciente de que “desde que morrera miña nai a nosa vida non estaba ben, estaba ‘fóra de madre’, saída do seu centro” (p. 28). É por iso que Clara, intuitiva e rebelde, se cuestiona a causa de que súa nai aceptara compartir a vida que seu pai lles impuxo, concluindo que foi por “amor ao meu pai, pero debeu haber tamén debilidade pola súa parte, penso eu. E dóeme pensalo” (p. 31). Fronte á fortaleza, alegría e tenrura que se lle atribúe á nai morta, érguese a imaxe derrotada, feble, covarde e desorientada do pai, responsábel da situación familiar porque “el mesmo buscara a súa desgraza” (p. 13), converténdose nunha persoa esquiva e distante, “que case non falaba porque non quería” (p. 14) e que “aceptou á forza o destino” (p. 16), converténdose nunha persoa de “carácter difícil e non sempre contestaba cando se lle falaba” (p. 23), incapaz de realizar traballos básicos como a comida ou coidar do fillo, para o que o seu proxenitor “non quixo ou non soubo facelo ben” (p. 25), convertido nunha persoa pechada en si mesma, sempre cuns lentes negros cubríndolle os ollos, do que incluso a súa filla sente que:

o seu amor era triste e non me daba axuda nin calor, achegándose cada vez máis, conforme pasaban os anos e medraba eu, á lástima que se sente por alguén doente sen cura. A súa era unha doenza egoísta na que só había lugar para a autocompaixón e para asumir uns ‘deberes’ cos seus fillos (p. 27).

O illamento neste “paraíso”, máis semellante a unha fortaleza, comeza a verse ameazado por unha serie de acontecementos que auguran un cambio, entre eles os golpes que diariamente propina unha muller no portalón pedindo poder entrar e o carácter alporizado do pai, que (“pasaba máis tempo que nunca encerrado no faiado, noites enteiras, e amosaba un aspecto de cansazo e abandono maior que o acostumado”, p 43) e berraba coa voz metálica. Tamén resulta moi relevante a irrupción de elementos de carácter sobrenatural no espazo íntimo da familia, onde se produce o contacto do neno con súa nai durante unha especie de tronso ou morte transitoria, que en realidade simboliza o abandono da infancia e a entrada na vida adulta, durante o que a proxenitora lle explica a Teseo “Que non podía morrer así de calquera maneira. Eu pregunteille se era ela e contestou que si, que era a miña nai e que me quería e mais que sempre miraba por min. E que meu pai tamén me quería” (p. 39). A aparición da nai convértese tamén nun acto de “anunciación”, dado que lle descobre a súa capacidade para “ver” as persoas, un coñecemento que comeza a experimentar a través da percepción da aura que acompaña a cada ser, primeiro na súa irmá (“Estou a ver o brillo amarelo que sae da túa cabeza, nunca cho vira antes”, p. 40) e despois de seu pai, no que observa que “adoita ter unha luz azul escura derredor da cabeza” (p. 47). Este cambio do rapaz maniféstase tamén a nivel físico e emocional en diferentes detalles, como por exemplo, na presenza dunha “peluxe no bigote” (p. 54) e na seguridade da que toma consciencia, abandonando o sentimento de desamparo ante as voces do faiado e pasando a vivilo “preocupado e anoxado por ter que aturar unha situación que non quería seguir a soportar. Había unha nova forza en min, aínda que eu non me daba ben de conta” (p. 52). Esta transformación tampouco lle pasa desapercibida á súa irmá, que observa como “empezara a parecer maior desde que levara o golpe na cabeza, era aquela gravidade que lle entrou e que semellaba propia de adulto” (p. 56).

Todos os anuncios premonitorios avívanse cando seu pai lles ensina a conducir un coche e lles fala do mundo exterior, advertíndolles que “Se un día saídes da finca non esquezades poñer estes lentes. Fóra ninguén anda sen eles, está prohibido. Fixádevos ben, quedan aquí; é importante que o lembredes. Nunca se sabe se van facer falta” (p. 50). A confluencia de todos os augurios ten lugar coa morte do pai e a fuxida dos rapaces do illamento do “paraíso”, enfrontándose, sós e orfos, ao mundo exterior que descoñecen. A morte do pai e o abandono da casa está precedido pola revelación, por parte do pai, dunha serie de segredos calados durante boa parte das súas vidas e as

causas que os levaron ao illamento e soidade nos que viviron. Un dos máis impactantes é a descuberta de que o proxenitor carece de ollos (“no seu sitio danzaban mil puntiños negros, grises e brancos que ían e viñan como abellóns nun fervedoiro mareante”, p. 61), unha secuela física dun destino que ten a orixe na súa condición de neno “pobre, solitario e resentido” (p. 65), pero cunha grande ambición, que o levou a ser un presentador moi estimado, egocéntrico e obsesionado pola permanencia e a eternidade. Esta obsesión foi a que o impulsou a botar man das tecnoloxías para “conquistar a vida eterna” (p. 67) a través do tratamento informático da súa imaxe e con sofisticados programas nos que se introduciu toda a información neuronal e da súa personalidade, até o punto de que a Imaxe chegou a acadar vida propia e a converterse en “omnipotente e omnipresente, movíase no sinal que chegaba ás pantallas polo aire desde os satélites que están alá no ceo e tamén polos cables que hai por debaixo da terra e dos mares” (p. 73). Simbolicamente a usurpación da personalidade que lle provoca a Imaxe reflíctese na perda dos órganos da vista (“perdera a mirada, nunca máis volvín ter ollos”, p. 68) e na capacidade de falar, sentidos fundamentais para a percepción do mundo que o rodea e para o seu desenvolvemento como persoa integrada na sociedade, provocando a súa incomunicación e convertendo un proceso de ambición sen medida e de busca da eternidade, o que el creu que era a Pedra Filosofal, nunha condena.

A derrota definitiva do pai vese compensada coa decisión e confianza que adquire o fillo, que representa un desafío para a Imaxe, tanto por imitarse moito a seu pai, coma por ser, xunto coa súa irmá, un desafío ao seu poder, dado que “A Imaxe nunca poderá ter fillos. Ha existir sempre, si; mais é un existir inmóbil, que é o máis parecido á morte. Pode ser eterna, pero só na pantalla. Nós en troques podemos crear vida nova, que sodes vós. Por iso temo que vos queira destruír” (p. 76).

A fuxida da casa cara á do padriño convértese nunha descuberta da deshumanización dos que viven no mundo exterior, desde os pasaxeiros que viaxan no autobús e que detrás dos seus lentes negros miran absortos cara a pantalla, pasando pola indiferenza cara a un indixente morto na rúa e a inseguridade e desconfianza das persoas ante a súa presenza, así como a ameaza de mozos marxinais cos que se atopan, os cales finalmente lles axudan a conseguir o seu obxectivo, revelándolles que os marxinais coma eles son chamados “toupas”, nome que adquire pleno sentido no paso do mundo exterior á casa do padriño, que simbolicamente se produce a través dun túnel, atravesando baixo terra para ter a seguridade de que non os descobre a policía, como auténticas toupas que traballan no subterráneo. O contacto co padriño revélalles novas

perspectivas, como o afán da pantalla por facer con eles o que fixo co seu propio pai, o poder que a Imaxe ten sobre os máis novos, rompendo os lazos familiares entre pais e fillos, o cambio na dinámica relacional das xeracións máis novas, tanto no que se refire á reprodución, concibindo a idades de catorce ou quince anos, coma á súa estruturación en grupos ou pandas, que pasan a ser o núcleo organizativo en substitución das familias tradicionais, así como a desconfianza instalada na vida das persoas, que leva a que seu padriño non poida confiar nin na súa muller nin no seu propio fillo, mantendo a Clara e Teseo agochados. É o padriño o que lles dá a única vía de escape que teñen, fuxir á Zona de Sombra, “o barrio no que está a casa onde naceu teu pai. Nesa área non se recibe o sinal da pantalla. É tabú, está prohibido falar del ou entrar alí. Nin a propia Imaxe quere entrar, por iso non chega alí o sinal. É o único lugar fóra de control” (p. 192).

O paso á liberación prodúcese no enfrontamento directo entre a Imaxe e Teseo que por primeira vez en toda a novela revela o seu verdadeiro nome. Esta descuberta pon de manifesto as semellanzas co mito grego, co que comparte o segredo da súa existencia durante boa parte da súa vida, a viaxe cara ás súas orixes para ser recoñecido e a loita contra o Minotauro, ao que vence, propiciando a liberación do mostro e dando paso a unha situación que “facía pensar inevitabelmente na fin do mundo ou nos primeiros momentos da Creación” (p. 210).

As fortes reminiscencias coa cultura clásica non se limitan a esta dimensión mítica do protagonista, senón que se reflicten tamén na propia concepción da novela, que está baseada no Mito da Caverna de Platón, exemplificado no mundo exterior do que foxe o pai e manténdoo como prisioneiro na suposta seguridade da “caverna” que é a casa illada na que viven parte da súa vida e á que lles chega unha percepción distorsionada da realidade, a cal non descubren mentres non saen ao mundo exterior. Por outra parte, no mundo exterior as persoas tamén viven prisioneiras dunha realidade que é a das pantallas omnipresentes, ignorando que a verdadeira realidade é a que os rodea e que son incapaces de ver, anulados e convertidos en autómatas sen raciocinio. O mundo deshumanizado que recrea a obra rexorde en si mesmo ao comprobarse no epílogo final que a persecución da Imaxe non puido co amor e a xenerosidade dalgúns personaxes, actitudes que abren unha porta á esperanza a uns seres que non son donos dos seus propios pensamentos e cren que a única realidade é a virtual.

Intimamente relacionado co anterior aparece tamén o mito medieval de Fausto, encarnado pola figura paterna, que responde a este mesmo nome, o cal se revela só de

pasada no momento que os rapaces acceden ao autobús e pasan a tarxeta que seu pai lles deixou, reflectíndose no lector o saúdo: “Pase, Sr. Fausto 6D46” (p. 113). O afán de permanencia, da busca espiritual da eternidade é a que levou ao seu proxenitor a vender a súa alma e encarna a metáfora mítica da loita do ser humano por encontrar a luz no medio das tebras. O pai encarna tamén a dupla dimensión de Fausto, tanto a que o presenta como paradigma do mundo interior, cheo de conflitos entre os desexos egocéntricos e o desexo de servir a algo máis elevado e máis grande ca nós mesmos, coma a que o presenta como espírito inquisitivo coa suficiente valentía e individualismo como para rexeitar o dogma ofrecido polas autoridades convencionais e tan arrogante como para asumir que pode desafiar a moralidade humana en nome do coñecemento.

Unha obra complexa, amparada na indeterminación espacial e temporal, aínda que as alusións axudan a encadrala na época actual e circunscribirla a dous contornos: o rural e o urbano, na que o emprego da primeira persoa lle imprime ao texto un carácter eminentemente subxectivo, íntimo e próximo ao lectorado, rico en intertextualidades e unha visión moi crítica da realidade, que atrapa no seu “labirinto” ao lector desde o inicio.

Na metade da década dos anos noventa tivo lugar un feito moi relevante para a ficción científica dirixida ao lectorado máis novo, como foi a concesión do Premio Merlín de Literatura Infantil 1995 á obra *Perigo vexetal* (1995), de **Ramón Caride Ogando**, un galardón que apostou pola innovación no sistema literario galego, ao apoiar unha modalidade narrativa practicamente inexistente até aquel momento. A excelente acollida por parte do lectorado favoreceu que esta obra fose publicada en distintas linguas³³⁷ e coñecese dez edicións ao longo de catorce anos, ademais de abrir unha vía de creatividade a través da súa continuación en diferentes entregas que, como afirmou o propio autor, foron o resultado de que despois deste “libro que tanto gustou veu outro, e outro, e logo outro” (Caride Ogando, 2009: 90). Segundo X. M. Domínguez (1996: XVI) esta obra unifica nunha trama áxil e fluída a tradición, o presente e o futuro, ademais de resaltar o dominio da dimensión temporal; mentres que Xavier Castro Rodríguez (1996: 9) salienta o divertimento para os máis novos, así como a mestura do “fantasioso co lirismo do sentimento humano feito paradigma nos personaxes xuvenís que [a] protagonizan”, así como a progresiva concienciación e compromiso cos lectores

³³⁷ Foi traducido ao éuscaro (*Izurri berdea. Said eta Xeilaren abentura bat*, Elkarlanean, 1999), ao castelán (*Peligro vegetal*, Anaya, 2003) e ao portugués (*Perigo vegetal*, Deriva, 2003), como xa vimos no apartado correspondente ao sistema literario infantil e xuvenil portugués.

co medio, a terra, os seus recursos e os posíbeis problemas do futuro, que se proxecta tamén cara ao mundo dos adultos.

A serie inaugurada por *Perigo vexetal*, inscrita na “especulación de orde social” e cunha clara inclinación cara á preocupación ambiental, foi a primeira con trazos de ficción científica no sistema literario infantil e xuvenil galego e practicamente a única, malia que o fenómeno da literatura seriada ten unha ampla tradición e unha especial intensidade na Literatura Infantil e Xuvenil, como ten posto de manifesto María Victoria Sotomayor (1998; 2001).

As sucesivas entregas de Caride configuran unha serie, modalidade editorial que se caracteriza, segundo Sotomayor (2001: 41-65), por contar cun número mínimo de tres volumes, organizarse a través dunha sucesión temporal, ter un contido estruturado en episodios de vida sucesivos, unha construción temporal fortemente marcada e unha clara correlación conformada por elementos repetitivos que definen a identidade da serie, principalmente a través dos personaxes, neste caso os irmáns Said e Sheila, aínda que tamén o lugar, o tempo, a maneira de presentar ese mundo e outros elementos que contribúen a unha ambientación constante, cunhas coordenadas espazo-temporais esenciais para a definición do clima e do contexto no que se desenvolven os personaxes, contribuindo á identificación duns contornos fixos, perfectamente establecidos, aspectos que axudan á configuración final e á unidade, posto que “la razón de ser de una serie es la creación de un universo literario de perfiles bien delimitados” (Sotomayor Sáez, 2001: 45), ao que habería que engadir tamén a unidade a nivel autorial, tanto desde o punto de vista textual coma icónico, neste caso un tándem formado por Ramón Caride e Miguelanxo Prado, que se manifesta na repetición de estilo das cubertas, títulos, ilustracións, etc., presentes nos diferentes volumes.

A serie está composta polos títulos *Perigo vexetal* (1995), *Ameaza na Antártida* (1997), *O futuro roubado* (2000) e *A negrura do mar* (2004). En cada un dos volumes os personaxes son os responsábeis de presentar a acción e tamén a si mesmos, cedéndolle a palabra a outros narratarios en moi contadas ocasións, e coa función de favorecer unha perspectiva complementaria á dos protagonistas, especialmente cando o autor considera que é insuficiente a información de ambos irmáns, aínda que tamén como recurso estilístico novidoso que acentúa o interese polos feitos narrados. Igual que xa fixera Suso de Toro en *A sombra cazadora*, a voz en primeira persoa de Said e Sheila escóitase de modo alterno, dando conta das súas respectivas visións dun feito, complementando información ou incluso contradicíndose, involucrando ao lector,

creándolle dúbidas, facéndolle tomar partido por unha ou outra versión e sempre cun gran sentido do humor e unha manifesta complicidade entre os rapaces, que se amosan moi próximos en cada unha das aventuras que viven. Nestas intervencións, ademais de relatar os feitos ocorridos, tamén ofrecen un retrato físico e psicolóxico de si mesmos, que se vai complementando a medida que avanza a narración, xa con apuntamentos propios, xa cos referidos do un ao outro. Non obstante, malia os cambios, os personaxes manteñen unha mesma liña de conduta e non evolucionan excesivamente. Probabelmente sexa debido a que, como apunta Victoria Sotomayor (1998: 40):

aunque hay algunos de estos personajes que manifiestan cierta capacidad para sorprender, evolucionan y se desarrollan de forma creíble de acuerdo con las circunstancias de su vida, la esencial condición acumulativa y frecuentemente repetitiva de estas obras obliga, incluso en el mejor de los casos, a mantener un núcleo fijo en el carácter del protagonista; núcleo que debe mantenerse estable para que exista la serie.

Outros trazos comúns cos protagonistas da obra de Toro son a orfandade, a presenza no seu mundo das novas tecnoloxías e as ameazas e perigos constantes, aínda que pola contra teñen un maior coñecemento do medio que os rodea e un antagonista ou adversario cambiante, detrás do que se agocha sempre a ambición desmedida, o afán de riqueza e o control da humanidade, tanto por parte de individuos, coma de organizacións grupais, que representan antiheroes adultos, marcados pola maldade, a avaricia e o afán de protagonismo, que repite constantemente o esquema da dualidade bo/malo, inocente/malvado, vida/morte, en definitiva, o positivo fronte ao negativo, fundamentándose parte da razón de ser da serie na repetición case sistemática da loita contra o mal, xeralmente asociado a unha ameaza para o medio natural. Non obstante, os atrancos que superan os protagonistas non impiden crear unha imaxe do mundo futuro próxima á utopía, pois malia os perigos que xorden de modo espontáneo en cada unha das entregas salienta a superación de moitos dos problemas que están vixentes na sociedade actual, unha estabilidade feble que parece precisar dunha atención constante para que non se poña en perigo o equilibrio acadado na metade do século XXI, momento no que se sitúa a trama, e que ten nos avances tecnolóxicos unha arma de dobre gume, ao asentar neles a seguridade alcanzada pola sociedade do momento pero tamén os riscos de manipulación e fins pouco éticos.

É de destacar a habelencia do autor para facer verosímil a comunicación entre os habitantes do futuro e o lectorado agardado, que se soluciona cunha xustificación inicial

baseada nos avances da sociedade descrita, concretamente nas posibilidades da Internet. Para iso, non ten necesidade de recorrer a elementos alleos ao contorno do lectorado agardado, posto que a presenza da Internet comezaba a ser no momento de publicación da serie unha realidade na sociedade actual, aínda que cun alto índice de novidade, que a medida que se foron publicando novos títulos estaba totalmente asentada e integrada na vida cotiá. A isto hai que engadir o interese que espertan as temáticas tratadas, enriquecendo a repetición de elementos como os protagonistas ou o universo recreado, co desenvolvemento de tramas moi próximas á actualidade galega e universal, como pode ser o debate sobre o emprego de produtos transxénicos, o perigo das radiacións, a catástrofe do Prestige, o mal das vacas tolas, etc.

Seguindo estes parámetros e atendendo máis pormenorizadamente a cuestións de contido presentes en cada unha das entregas, *Perigo vexetal* (1995) funciona como presentación xeral dos protagonistas, nas que primeiro Sheila e despois Said, van revelando datos da súa vida, como por exemplo o aspecto físico de cada un deles, as diferenzas de carácter (ela moi faladora, inqueda e curiosa; el, máis serio, calado e tranquilo), a súa idade (dez e doce anos, respectivamente), o lugar no que viven (Loreda) ou a súa situación de orfandade, aspectos que configuran unha vida dentro da normalidade, na que son capaces de desenvolverse por si mesmos como a maior parte dos rapaces do seu tempo, que se independizan ao redor dos dez anos. Estes elementos sêrvenlles para ir marcando algúns dos aspectos que mudaron no seu tempo, como os avances científicos dos aparellos de transporte nos que viaxan moi rápido dun lugar a outro, como o seu transportador, que:

vén sendo algo así como un pequeno helicóptero, esférico e transparente, pero –ó contrario dos helicópteros da vosa época, tan primitivos que levan hélice– os nosos transportadores son rápidos e silenciosos, pois móvense aproveitando a enerxía solar que captan, almacenan e concentran para impulsar o seu motor (p. 21).

Estes avances tamén se reflicten noutros medios, como por exemplo no emprego de electro-vaqueiros, que son robots especializados no coidado do gando, caracterizados polas súas “pernas telescópicas que lles permiten estirar ata acadar os catro metros de altura, para controlaren mellor os pasteiros” (p. 22). Estas alusións á presenza de robots para diferentes funcións acena cara a unha sociedade moi mecanizada, aínda que non se fai fincapé neste aspecto, que só se intúe polas referencias a distintas funcións que se lle

atribúen a estes aparellos, programados segundo os fins que se perseguen, como demostra Míster Beluz, cos seus robot-soldados, cómplices das súas tropelías.

Outro elemento que aparece moi integrado na vida dos protagonistas é a rede informática mundial, que lle ofrece múltiples posibilidades, como traballar desde a casa, o envío de información á memoria de ordenadores do pasado, pescudar a relación que existe entre unha extraña planta que fai estragos na Pampa arxentina e a aparición do chamado Super Cereal SC-1, unha planta transxénica que se presenta como a solución á fame no mundo, pero que en realidade, ao combinarse cun potente acelerador de crecemento, provoca a invasión do terreo e a súa inutilidade para calquera outro tipo de cultivo.

A investigación e o seu emprego interesado con fins particulares ponse de relevo a través do secuestro do investigador principal desta área, o xaponés Kim-Sam, ao que tentan estorsionar para que revele o resultado do seu traballo, á vez que acaparan todas as variedades de cereal, obrigando aos países a pagar cantidades astronómicas para poder abastecer os seus mercados. A consciencia do risco no que se atopa fai que Kim-Sam lle dea instrucións ao seu fillo Yu-Su para que busque a axuda de Said e Sheila, polo que a información que este rapaz lles envía aos seus ordenadores é a que os guía no seu periplo por diferentes lugares do mundo, desde a Arxentina, pasando por Suíza até regresar de novo a Galicia, onde todos poden observar as graves consecuencias do emprego desta planta. A estreita colaboración dos mozos permite reducir ao malvado Míster Beluz, un home moi ambicioso que foi investigador compañeiro de Kim-Sam, pero que se viu cegado pola ansia de poder persoal, unha tentación que se ten convertido en temática moi habitual nas series americanas dos anos vinte e trinta, nas que os heroes teñen que loitar contra a ambición dos antiheroes que poñen en perigo o futuro da humanidade.

A presenza de grandes multinacionais que controlan o comercio e produción mundial, os riscos que entraña o emprego de produtos transxénicos e manipulados xeneticamente, as graves consecuencias da agricultura intensiva, as pestes e a falta de recursos de produción, o perigo de concentrar un gran poder e control nunha soa persoa e a lealdade e honestidade de moitos investigadores que entregan a vida ao seu traballo son algunhas das cuestións que se poñen de relevo nesta entrega, ademais da importancia de respectar o medio natural no que se desenvolve a vida. Salienta neste sentido a descrición do lugar no que viven os protagonistas, o muíño de Loreda,

elemento de carácter identitario que representa a imaxe da Galicia máis tradicional e elo cun pasado remoto, que se presenta como:

un lugar precioso, case completamente agachado entre as árbores – ameneiros, bidos, freixos– da ribeira, riba dunha pequena fervenza. Está feito con materiais que vos serán familiares: pedras de granito, tellas de barro cocido, lousas... que no noso tempo non se empregan xa. Como o noso avó era moi habelencioso na construción de aparellos e o muíño non dispuña, á nosa chegada, de subministro eléctrico, el argallouno todo para que o rodicio do muíño movese unha turbina que xera electricidade [...] Montou o noso equipo informático e conectouno coa rede universal de subministro de información (p. 12).

Un contorno no que parece que o tempo se parou, onde a vivenda representa a convivencia de pasado e futuro, así como a ligazón coas raíces da familia, dado que o avó Xan era fillo de muiñeiro que “quixera ver mundo e estudiara, para logo embarcarse e establecerse aló, na terra do meu pai; pero coa guerra retornou connosco ó vello muíño da familia, daquela abandonado, e dispuxo todo para vivirmos aquí” (p. 12). Unha traxectoria que simboliza a de tantos emigrantes retornados, miles de galegos que ao longo da historia saíron polo mundo como vía para mellorar as súas posibilidades, o que provocou a perda de xeracións novas que traballasen polo país, pero tamén a chegada de divisas que supuxeron riqueza para a mellora das condicións dos que quedaron aquí.

Estas cuestións teñen continuidade en *Ameaza na Antártida* (1997), segunda entrega na que de novo Said e Sheila relatan unha nova aventura, agora situada dous anos despois, no 2077. O paso do tempo dá lugar a cambios nos adolescentes, especialmente no rapaz, que comeza a espertar á descuberta do amor a través da súa relación con Irina. O desencadeante desta nova aventura é a presenza duns peixes mortos no regato que pasa pola súa casa de Loreda, “ducias e ducias de peixes, troitas, carpas, barbos, lucios, anguías, eu que sei, baixaban mortos” (p. 8), un feito que os sorprende porque no seu tempo xa non existe a contaminación. A inesgotábel curiosidade dos irmáns leva a Sheila até unha vella mina de volframio abandonada, onde observa como se está levando a cabo unha inusitada actividade, na que “media ducia de robots enormes provistos de rodas-eirugas e grandes pas escavadoras en cadanseu brazo articulado” (p. 21) están cargando un material negro nuns transportadores, que resulta ser uraninita ou óxido de uranio, un mineral radiactivo, que se empregaba como base para a obtención de uranio e del a enerxía nuclear, o cal se consideraba esgotado na Terra, onde desde había oitenta anos non se empregaba esta

enerxía, nin nas centrais nucleares para a produción masiva de electricidade nin para a construción de bombas atómicas.

Said e Sheila descubren que detrás deste feito está Anatoly Koprissos, un famoso armador grego, ao que recoñecen polos anagramas que levaban os robots no peito. Desprázanse á illa que posúe no mar Exeo e alí coñecen a Irina, a súa filla adolescente, coa que pasan uns días de vacacións e aproveitan para continuar coas súas pesquisas sobre as actividades do magnate. O afán por ter respostas leva a Sheila e Said, malia o seu aturdimiento por estar namorado de Irina, a descubrir as intencións do multimillonario, que tenta facerse co control do mundo a través da explosión dunha bomba atómica na Antártida, para provocar un cataclismo semellante á desintegración dos casquetes polares por un quecemento acelerado do clima, o que situaría o planeta ao bordo do colapso. Durante a estadía na illa tamén poden observar como conta cunha tecnoloxía tan avanzada que é capaz de crear uns duplicados dos rapaces, replicantes que son empregados para que Irina non descubra nada e poder desfacerse dos verdadeiros Said e Sheila a través duns clons que os imitan no máis mínimo detalle. Desta vez a solución ao problema chega da man do profesor Kim-Sam, que logra desbaratar os plans do ambicioso multimillonario ao non deixarse enganar polos replicantes.

É de interese na obra o feito de que a entrega non se pecha sen máis, como unha nova aventura maniqueísta, na que os bos son excepcionalmente intelixentes e os malos excesivamente inxenuos ou patosos, senón que se ofrece un retrato psicolóxico do antagonista desde o punto de vista dos adolescentes, que se cuestionan sobre a actitude de Koprissos. As reflexións sobre o seu comportamento veñen de man da súa filla Irina, que lembra como mudou o carácter de seu pai a raíz da morte de súa nai, vítima dun cancro, momento desde o que comezou a ter carácter pechado, solitario e distante coa súa filla, que lembra que “Nunca volveu ser o mesmo. Ensumiuse no traballo e xa non volveu ter tempo para ocuparse de min. Cada vez tiñamos máis cousas, máis diñeiro, pero el nunca estaba comigo” (p. 99). As palabras de Irina e o sentimento de soidade convértense en testemuño dun dos problemas máis acuciantes das sociedades avanzadas, o abandono de moitos nenos e adolescentes que ven como seus pais están ausentes, centrados nos seus traballos, inmersos nunha ambición sen medida e nun ritmo trepidante de vida que lles proporciona medios materiais pero grandes carencias afectivas, que moitas veces se manifestan a través de actitudes de inadaptación, como as que revela a propia Irina, quen recoñece: “Eu empecei a darlle problemas. Fun de

internado en internado. Todo foi de mal en peor [...] Concedeume todos os caprichos, pero nunca volvíñ sentir que tiña un pai, coma antes” (p. 99). Deste modo, Ramón Caride acentúa o carácter crítico desta ficción especulativa e propicia unha lectura reflexiva sobre moitas das eivas da sociedade actual, tanto desde o punto de vista tecnolóxico coma emocional, imprimíndolle unha gran dose de esperanza, como reflicte o arrepentimento de Koprissos ao ver en perigo a vida da súa propia filla.

A presenza de Irina continúa na terceira entrega desta serie, *O futuro roubado* (2000), na que a moza se converte en narradora-testemuña debido á misteriosa desaparición de Said e Sheila. Irina chega ao muíño de Loreda e atopa a casa baleira, sen rastro dos irmáns, aos que busca desesperadamente en colaboración coa policía pero sen atopar indicios que lles dean pistas do seu paradiro. Só o traballo cos seus ordenadores lle permite recibir primeiro unha mensaxe de auxilio de Said e a seguir a relación de acontecementos que os levou a vivir unha situación que describen como “estraña”, na que se “violou os límites da lóxica e aínda da comprensión” (p. 15).

Botando man do recurso que lles permite enviar información ao pasado, Said invirte o proceso e tenta relatar con todo luxo de detalles o que lles está a ocorrer a eles e envíalo ao seu ordenador, para transmitirllo ao futuro, onde Irina pode lelo e darllo a coñecer ao lectorado agardado. Deste modo, a través das novas tecnoloxías, coñécese que Said e Sheila chegaron á Galicia do ano 2000 a causa da súa entrada nunha fenda próxima ao muíño de Loreda que xurdiu como consecuencia dun movemento sísmico e que os trasladou no espazo-tempo ao pasado. Unha perturbación electromagnética que os envía a un tempo que non é o seu, onde Said e Sheila asisten en primeira persoa a moitos dos acontecementos que marcan a realidade da Galicia de inicio do século XXI, especialmente á polémica polas agresións ao medio natural na Costa da Morte. A súa viaxe permítelles observar como especies autóctonas foron substituídas pola plantación masiva de eucaliptos e como os montes están cheos de lixo, especialmente de envases plásticos non biodegradábeis. Por outra parte, vense involucrados no enfrontamento entre as forzas da orde e os veciños, que se manifestan en contra da construción dun parque eólico, no que interveñen ao ver como persoas maiores son agredidas de forma desmedida por uns policías armados. O contacto con estes homes e mulleres do pasado propicia un maior coñecemento das problemáticas que afectan os galegos, achegándose á realidade do potencial lectorado, que pode identificar na ficción moitos feitos que forman parte da historia recente de Galicia e tamén doutros lugares do mundo, neste caso do Brasil.

Como en ocasións anteriores, os irmáns, en colaboración con outros protagonistas implicados nos feitos, loitan por desvelar as intencións e intereses que se agochan detrás dos ataques á natureza. Neste caso concreto, buscan as conexións entre a construción dun parque eólico no Cabo Gabián, en plena Costa da Morte, e a destrución de miles de hectáreas da selva Amazónica, o gran “pulmón verde” do planeta, símbolo da agresión máis brutal á natureza e á súa riqueza, na que non só se esquilman os recursos, senón que tamén se provoca a desaparición das tribos nativas, aquelas que durante miles de anos viviron en harmonía co medio natural e que agora padecen a presión insostíbel do home branco, que en menos de cen anos fixo que os “cinco millóns de indios” quedaran reducidos a “oitenta mil” (p. 106), un crime contra a humanidade, que segue impune, e que se materializou a través das armas, da contaminación das augas e da introdución de enfermidades e elementos alleos a estas culturas, como lles revela o indio Çiará ao rescatalos dunha morte segura na selva:

Mátanos a insensatez do branco, o destrago do branco, o lixo do branco. Mátanos a estrada do branco, a motora do branco, as perforadoras do branco que furan a terra, os encoros do branco que afogan as árbores, as chemineas do branco e as avionetas que envelenan o aire, as desbrozadoras do branco que fan estelas a floresta, o lume do branco que arde sen control noites e días e máis días e máis noites, o ruído do branco que espanta a caza e a escopeta do branco que mata as crías. Mátanos a gripe do branco, a variola do branco, o xarampelo do branco, as papeiras do branco... enfermidades que nós nunca padeceramos e para as que non temos defensas no corpo, son fatídicas para nós. O branco mata, mais é civilizado. O indio morre, mais é salvaxe (p. 107).

Un parágrafo que se converte en canto, en réquiem por unha parte de nós que morre con eles, un texto cunha forza reveladora da visión que o autor proxecta sobre a presenza da civilización occidental nalgúns lugares do mundo, nos que exerceu e está a exercer tal presión que acabará por facelos desaparecer. Contradicións e sen sentidos que malia os avances experimentados pola civilización occidental poñen de manifesto o absurdo da súa actuación. A isto hai que engadir a mensaxe de que os problemas que están ao noso carón son os mesmos que sofren noutros lugares e as consecuencias serán tamén compartidas polas xeracións futuras, de aí que o título desta entrega, *O futuro roubado*, sexa unha mensaxe clara de chamada á acción e á concienciación dos máis novos para que se impliquen na defensa duns valores que garantan o futuro da humanidade.

É de salientar tamén o emprego de moitos elementos de carácter identitario, ligados tanto aos espazos xeográficos que percorren os protagonistas (Fisterra, A Coruña, Coristanco, Carballo, Arteixo, Santiago de Compostela, Triacastela, Sarria, Samos...), como ás peculiares características da orografía galega (en especial a espectacularidade das Rías Altas), así como os elementos simbólicos aos que se fai referencia (Torre de Hércules, catedral de Santiago de Compostela, castro, xacemento arqueolóxico...), que conforman un retrato poliédrico e rico de Galicia, co que se lle transmite aos máis novos a necesidade de coñecela para querela, realizando o valor do seu legado, que se resume na reprodución da cita de Vicente Risco:

Ti dis: Galicia é ben pequena. Eu dígoche: Galicia é un mundo. Cada terra é como se fora o mundo inteiro. Poderala andar en pouco tempo do Norte para o Sul, do Este para o Oeste noutro tanto; poderala volver andar outra vez e máis; nona has dar andado. E cada vez que a andes, has atopar cousas novas e outras has botar de menos... (p. 150).

Un retrato incluído en *Lerías* (1965) no que se enxalza as múltiples dimensións do propio, tan pouco valorado especialmente entre as xeracións máis novas, no que non quedan alleas características que reflicten o carácter e a idiosincrasia dos propios galegos, que son descritos como barulleiros, ao falar atropeladamente, todos á vez; coa necesidade de enfrontar o problema da poboación avellentada e escasa das aldeas máis afastadas dos centros urbanos, practicamente despoboadas e sen recursos; a emigración da xuventude a outros lugares, o que acentúa o problema poboacional; e a perpetuación das prácticas caciquís, tan arraigadas no rural galego, como demostra a presenza do alcalde Hipólito Alberche Ramallón, cacique de Marcón, que non dubida en enganar aos seus veciños para incrementar o seu patrimonio, símbolo da concepción máis tradicionalmente asentada da política caciquil galega. Estes elementos pónense ao servizo dunha crítica mordaz á especulación das grandes empresas, que contan coa conivencia da clase política e da falta de liberdade de prensa, que se amosa supeditada aos intereses dos primeiros por medo a perder as subvencións que recibe. Unha combinación de factores cuxo resultado é unha Galicia na que se explotan os recursos sen beneficios directos para os seus habitantes, como lles ocorre aos de Fermosende, que ven destruír a súa paraxe do Trasmallo e o Cabo Gabián para producir enerxía eléctrica, mentres eles son vítimas de grandes deficiencias nestes servizos, un problema

extrapolábel ao resto do territorio galego e incluso a nivel mundial, como se pon de manifesto coa situación da selva amazónica.

Cabe salientar o emprego de xogos de intertextualidade, como a referencia a Jim Hawkins e os piratas, que o lector avezado identificará como o protagonista d'*A illa do tesouro*, de Robert Louis Stevenson; e as alusións á produción de H. G. Wells, como o autor favorito de Said e un dos que ficcionalizou as temáticas das viaxes no tempo, dos ovnis e do emprego da enxeñería xenética, en obras como *A máquina do tempo*, *A guerra dos mundos* e *A illa do doutor Moreau*, respectivamente. Estas referencias no caso galego estabelécense con textos como “A medida das cousas”, de Vicente Risco, como xa sinalamos, pero tamén con referencias á literatura de transmisión oral, entre elas á lenda da trabe de ouro e a trabe de alquitrán, recollida e publicada polo propio Risco na colección Lar co título *O lobo da xente* (1925), un texto no que a materia lendaria aparece mesturada coa ideoloxía celtista e cristiá para transmitir unha mensaxe redentora (Roig Rechou, 1983: 65).

Desde o punto de vista paratextual, estas tres primeiras entregas da serie caracterízanse por presentar un deseño editorial unificado, no que desde a cuberta se inclúen ilustracións figurativas de **Miguelanxo Prado**, nas que se recrean escenas do narrado e onde os protagonistas aparecen nos diferentes lugares nos que transcorre a acción, acompañados sempre daqueles elementos máis netamente futuristas, como o transportador, robots, edificacións, etc. Todas as ilustracións están realizadas en escalas de grises, agás as da cuberta, que aparecen en cor. É de salientar o xogo de grafías para reproducir epígrafes que se extraen de documentos xornalísticos, informáticos ou doutras fontes e que corresponden con información pertinente de cada un dos casos que investigan os protagonistas. Por outra parte, as tres entregas inclúen o apartado epilodal “Cando o autor fala de si”, que nas dúas primeiras se abre cunha fotografía do autor e a súa filla Uxía e nas que os textos lle serven para dirixirse ao lectorado agardado, estimulándoo a que siga lendo e reflexionando sobre a importancia da lectura nas súas vidas, como modo de achegarse á realidade e formarse como adultos competentes, ademais de agradecer a boa acollida que por parte do lectorado teñen estas obras. Na terceira entrega este apartado muda e convértese nun xogo intratextual, ao presentarse como unha entrevista na que o autor pasa a formar parte da trama e conversa con Carlos Freguelo, o xornalista que axuda a Said e Sheila a denunciar a multinacional que está construíndo o parque eólico, referíndose ás entregas anteriores xa publicadas, das que se reproduce a cuberta. Nesta conversa, autor e xornalista falan da relación cos

protagonistas da serie, anuncia que xa lle “enviaron” unha nova entrega, refírense á evolución que están experimentando, ao interese que ten cada unha das súas aventuras, á súa propia concepción sobre o futuro da sociedade e á negativa a falar de si mesmo, por considerar que os importantes son Said e Sheila.

A unidade que se observa desde este xogo intratextual materializouse no ano 2001 na publicación d’*As aventuras de Said e Sheila*, un volume no que se recolle *Perigo vexetal*, *Ameaza na Antártida*, *O futuro roubado* e un relato que neste mesmo ano viu a luz tanto neste volume recompilatorio coma no colectivo *Historias para calquera lugar* (2001), unha edición coa que Edicións Xerais de Galicia quixo conmemorar a chegada ao número cen da colección “Merlín” e no que tamén se incluíu o relato de Miguel Vázquez Freire, “A secta do can”, como veremos máis adiante. A publicación destes títulos reunidos fai pensar que os editores quixeron ofrecer todas as obras da serie publicadas até entón para facilitarlle o acceso ao lectorado interesado en seguir as peripecias dos irmáns protagonistas, pero tamén dando a entender un posíbel peche da mesma ou un cambio no ritmo de publicación. Para Domingo Tabuyo (2002b: VII) as obras reunidas neste volume poñen de manifesto unhas tramas actuais e contemporáneas á traxectoria vital do lectorado, o que lle dá máis forza e credibilidade, salientando tamén o retrato dos personaxes, aos que Caride define polos seus comportamentos solidarios, a xenerosidade, a defensa dos valores ecolóxicos e do respecto e protección do medio ambiente, “unha postura ética ante a vida que o autor comparte e difunde, intentando deseñar un mundo sen diferencias sexistas, como os propios protagonistas demostran, sen preconceitos negativos a propósito doutras razas ou relixións” (Tabuyo, 2002b: VII).

Centrándonos no relato “A primeira aventura”³³⁸ (pp. 331-351) salienta a ruptura coa estrutura que se mantén nos títulos anteriores, dado que nel aparece un narrador que, a modo de cámara, revela a causa da orfandade dos protagonistas. A través de apelacións constantes ao lector, ao que convida a realizar unha viaxe imaxinaria até o ano 2067, vaise describindo a situación dun oasis artificial localizado no que actualmente se coñece como Israel e Irán. A dureza do medio ponse de relevo para destacar a alta tecnoloxía coa que contan neste verxel artificial, no que a sofisticación e a tecnificación conseguen vencer as extremadas temperaturas. Salientan desde o punto

³³⁸ No volume colectivo *Historias para calquera lugar* presenta unha modificación no título, ao expandirse en “A primeira aventura de Sheila e Said” (pp. 49-75), o que facilita a identificación dos protagonistas nesta obra allea á serie.

de vista narratolóxico as técnicas cinematográficas, que a partir dunha imaxe inicial de varrido, vai centrándose, a modo de *zoom*, en detalles máis concretos, como a casa na que viven dous nenos de curta idade, dos que se descobre que son Said e Sheila, con seus pais, María e Hazid, ademais do avó Xan, que ven rota a súa tranquilidade polo son dunha alarma de ataque.

Salienta a dureza da descrición das escenas de separación das familias e o desolador retrato da destrución do oasis, onde non se aforran detalles de crueza e violencia, que non deixa indiferente ao lector, senedulcoracións ou exclusión de detalles macabros, que provocan a reflexión sobre as graves consecuencias dos conflitos bélicos e se cuestiona o sentido destas confrontacións, nas que o avó Xan lles transmite que independentemente das crenzas relixiosas, da cor da pel ou da procedencia territorial das persoas o importante é fixarnos no que nos fai idénticos, como o medo, a fame e a sede, que comparten os integrantes do grupo, vítimas dunha guerra na que non poden facer máis ca fuxir e esconderse das tropas que os buscan. Acubillados no fondo dunhas covas da montaña, son localizados por soldados inimigos, que ante as caras dos nenos e nenas prefiren saír dicindo que non hai ninguén, “mentres miran dereitamente aos ollos dos refuxiados” (p. 108), salvándoos dun destino que lles deparaba unha morte segura. Deste modo, a vida demostrálles aos nenos que hai xente boa en todas partes, homes e mulleres que tamén teñen familia e que senten que son incapaces de facerlle mal a uns inocentes, deixando paso á esperanza no ser humano, que “non é culpable de cousa ningunha polo feito de nacer en algures, nin pola cor da súa pel, nin polas súas crenzas... Non todos os que nos perseguen son iguais en maldade” (p. 110).

Esta “primeira aventura” pon de relevo as consecuencias dos conflitos bélicos, proxectando cara ao futuro unha confrontación que se vén desenvolven desde hai ducias de anos e que forma parte das noticias que cada día aparecen nos medios de comunicación, formando parte da realidade cotiá da infancia e adolescencia. Ademais de especularse sobre o seu remate, tamén se explica a causa da morte dos pais de Said e Sheila, aspecto ao que só se aludiu brevemente noutras entregas, unha perda que marcou as súas vidas e condicionou o seu regreso a Loreda, lugar ao que o avó Xan decidiu volver debido á súa avanzada idade e por considerar que “a casa matriz dos seus devanceiros, será o seu novo fogar, o lugar onde os seus meniños, o único que lle queda, medrarán ceibes de recordos e xenreiras” (p. 111). Unha esperanza que se deposita na infancia, cidadáns do futuro que terán que superar as confrontacións e problemas dos que en moitos casos mesmo foron vítimas.

Este texto foi publicado de novo na cuarta entrega da serie, *A negrura do mar* (2004), onde unicamente presenta os cambios debidos á súa adaptación ás normas ortográficas aprobadas pola Real Academia Galega en 2003. Neste volume Ramón Caride reúne tres relatos independentes, que levan por título “A negrura do mar”, “A primeira aventura” e “O misterio do prión”, os cales foron escritos en diferentes momentos, como pon de relevo a temática tratada, e introducen momentos tamén dispersos da vida dos protagonistas, creando certa confusión sobre a orde temporal na que teñen lugar os diferentes episodios da serie. Malia estes cambios temáticos e formais, a obra foi recoñecida co Premio Frei Martín Sarmiento 2006, un galardón convocado pola Federación Española de Religiosos de Enseñanza-Centros Católicos en Galicia (FERE-CECA Galicia) e co que se recoñece as mellores obras do ano en tres categorías (de 8-10 anos, de 11-13 e a partir de 14). Outro aspecto importante deste galardón é que as obras gañadoras son recomendadas como lecturas escolares para o curso seguinte (Roig Rechou, 1996-2009).

Os textos reunidos tratan cuestións de grande actualidade, como o vertido de miles de toneladas nas costas galegas do petroleiro *Prestige* e a enfermidade das “vacas tolas” ou encefalopatía esponxiforme bovina, aos que se engade, como xa comentamos, o relato no que se ofrecen datos da infancia dos protagonistas, que contribúe a un retrato máis rico do pasado destes mozos.

Centrándonos no contido destes textos, “A negrura do mar” (pp. 5-83), que lle dá título ao volume, estrutúrase en nove capítulos numerados e presenta unha maior extensión, situándose temporalmente antes de *Ameaza na Antártida*. O salto temporal está xustificado no inicio por Sheila, que ampara a súa deslocalización “porque son un pouco desordenada” (p. 7) e explica que “antes de nos embarcar para o océano Antártico embarcamos para o Atlántico, que nos pilla máis cerca. E dixen o de «embarcar» porque esta foi a nosa primeira aventura do mar” (p. 7), despois das viaxes por terra que se describiron en *Perigo vexetal*. Deste modo, os acontecementos narrados teñen lugar no ano 2076 e xiran ao redor da aparición dunhas manchas de hidrocarburos entre Fisterra e as illas Sisargas, que fan lembrar as “grandes catástrofes ecolóxicas do século vinte e do comezo do noso, as mareas negras foran das máis desastrosas para o ecosistema mariño” (p. 12).

A alarma pola presenza destas preocupantes manchas leva aos irmáns a viaxar até a Costa da Morte, onde se dirixen á vila mariñeira de Covelo (trasunto de Malpica),

lugar no que coñecen a unha anciá, a señora Lela, quen lles entrega unhas cartas de seu irmán Daniel, escritas setenta anos atrás. Estas misivas recollen o testemuño da loita contra a marea negra provocada polo *Prestige*, buque que nos últimos meses de 2002 provocou unha das catástrofes máis graves da historia no litoral galego. Lela explícalles que os fai depositarios dun legado que ela garda como un tesouro, dado que é o único que lle queda de seu irmán. O agasallo que Lela lles dá a Said e Sheila convértese nun documento histórico, no que “as palabras de Daniel están nelas e son coma lume. Están vivas aínda, á volta dos anos, e hanvos falar mellor ca min” (p. 25) dun episodio histórico de enorme relevancia e interese para o lectorado máis novo.

Cabe salientar neste relato a intencionalidade de Ramón Caride no emprego de nomes con importantes doses connotativas, como é o caso de Daniel e Lela, nos que se adiviña a homenaxe a unha das figuras máis emblemáticas da cultura galega, o rianxeiro Daniel Rodríguez Castelao, tanto polo emprego do mesmo nome para o irmán da anciá, como polas referencias a unha morte prematura e a importancia do que deixou escrito, simbolizado polas cartas, que representan o testemuño en primeira persoa dun episodio histórico de Galicia. A isto hai que engadir tamén a elección do nome da anciá, Lela, coincidente co dun dos personaxes da súa coñecida peza de teatro, *Os vellos non deben de namorarse*, estreada en 1941, e protagonista dunha canción que se fixo moi popular polas diferentes versións realizadas por artistas galegos. Relacionado tamén con este autor aparecen as referencias á emigración a Nova York na que se atopaba Lela mentres tiña lugar a catástrofe, que enlazan coas vivencias de Castelao despois da guerra civil, exiliado nesta cidade americana e experiencia que deixou plasmada nos seus debuxos de negros dedicados ás minorías étnicas da capital norteamericana, que percibía como próximas a Galicia na súa marxinalidade.

As cartas de Daniel recollen a desazón, a impotencia e desolación da xente do mar que observa como o seu medio de vida desaparece baixo a marea negra, sumidos nun sentimento colectivo semellante aos “efectos dun bombardeo de veneno, cos ollos secos de tanto chorar e aínda sen poder acreditar en tanto espanto como vemos” (p. 30). A actitude crítica de Daniel pon de relevo que son vítimas de intereses económicos, pois senten que os políticos e empresarios “deciden nos despachos a cuberto e nós apandamos coas consecuencias” (p. 31), os cales pretenderon acalar as protestas con cartos, ao sentirse presionados pola opinión pública estranxeira, que cuestionou a súa

actitude, por iso lle explica que “queren comprar o noso silencio porque no estranxeiro se comeza a falar do mal que o fixeron” (p. 38).

A carón do desenvolvemento dos feitos vanse describindo os sentimentos e as reaccións dos mariñeiros e de toda a comunidade galega, que Daniel transmite a modo de crónica nas cartas a Lela, nas que tamén se reflicte a fortaleza, o valor e a solidariedade demostrados polas xentes do mar, que fan aflorar no adolescente o orgullo de pertencer ao seu pobo. Na crítica tamén se fai referencia á situación de marxinalidade dos científicos, que unha vez máis non son escoitados polas autoridades, mentres avisan que “os efectos a longo prazo do fuel van ser aínda peores se non se retira todo” (p. 46), fronte á mensaxe triunfalista da clase política, que augura que en poucos meses todo estará arranxado.

Deste modo, a voz en primeira persoa dos irmáns dá paso aquí a Daniel, narrador-testemuña de quince anos que fai a crónica dun dos feitos que marcou a historia de Galicia dos últimos anos e co que se fai unha homenaxe ao mar, avogando polo seu respecto e resaltando que é o medio de vida de moita xente en Galicia, porque é un ser que:

está vivo, e vai e vén, non para, o mar é movemento; e se tiras algo en mar aberto acaba vindo á terra en poucos días ou meses ou anos, que o mar é fértil como a boa terra de labor pero non está preso á terra, coma o chan das leiras. A esencia do mar é o movemento (p. 52).

Estas crónicas cargadas pola subxectividade de quen padece en primeira persoa os efectos da catástrofe auguran un perigo latente para o futuro, que se fai realidade ante os protagonistas, setenta anos despois, os cales se botan ao mar nun transportador submarino para localizar o barco afundido responsábel da contaminación, axudados por Xulia, “unha moza de vinte anos, loura e moi simpática, [que] era quen se encargaba de pilotalo [o transportador submarino]” (p. 59). Deste modo descubren un vello petroleiro cheo de fendas polas que perde un “material escuro, viscoso, con aspecto de moco semisólido, que se estiraba e se encurvaba cara a riba antes de romper” (p. 62). O tratamento do problema pon ao descuberto aos responsábeis, armadores asentados nas illas Caimán, convertidas en paraísos fiscais nos que se branquea o diñeiro procedente de negocios escuros. É o caso de Cramhail Swiro, un dos últimos multimillonarios que

non dubida en recorrer á ilegalidade para seguir amasando unha fortuna incalculábel, indiferente ao risco que supón para a poboación a súa actividade delictiva. Unha vez máis, Said e Sheila poñen de relevo o feito de que as accións que se levan a cabo en diferentes lugares do planeta poden afectar directamente aos habitantes de calquera lugar, dado que a vida se desenvolve nun mundo no que desaparecen as distancias. A súa afouteza e intuición evita de novo un ataque á natureza e pon de manifesto algunhas dinámicas que están a situar o planeta nun constante perigo para todos os seus habitantes.

É de salientar neste relato a alusión a vivencias nas que non se deteñen, como excursións con rapaces de Loreda, “aqueles rapaces amigos nosos, dos que vos habemos falar noutra ocasión” (p. 10), que parecen adiantar novas entregas, que de momento non tiveron lugar. Tamén se insiste en organizar temporalmente estas aventuras, que a propia Sheila sitúa no final do texto: “Así rematou a nosa aventura tras o episodio do SC-1, que segundo Said vén sendo a terceira en orde cronolóxica. Aclárovos: o prión, o perigo vexetal e a marea negra, así nos foron sucedendo” (p. 83). Deste modo, ademais de acentuarse a intratextualidade e a complementariedade da serie, tamén se xoga co interese entre o potencial lectorado polas diferentes vivencias que se van narrando. Por outra parte, é importante resaltar a presenza dos lugares polos que se moven os protagonistas, dándolle a coñecer aos máis novos referencias xeográficas de Galicia, características orográficas e climatolóxicas, fundamentalmente da Costa da Morte, territorio ao que se lle dedica este texto, que se pecha coa mensaxe: “Todos temos dereito a un mar máis limpo e a un futuro mellor, e non debemos renunciar nunca a esixilos. Tamén os rapaces e rapazas da Costa da Morte. Para eles e elas foi, especialmente, esta aventura que compartimos” (p. 83).

Despois da reprodución de “A primeira aventura” (pp. 85-111), que xa comentamos, o volume péchase con “O misterio do prión” (pp. 113-162), relato no que Said é o encargado de narrar unha aventura que tivo lugar no ano 2074 e que é das primeiras que viviron despois da súa chegada de Oriente Medio a Loreda. Ao longo de cinco capítulos desenvólvense as pescudas que levan a cabo os rapaces para tentar descubrir a causa da enfermidade que está a afectar a granxa de avestruces dos pais do seu amigo Brais, que non entenden porqué lles morren moitos animais despois dunha sintomatoloxía particular, problema que non ocorre noutras granxas da contorna. A resposta aparece nos arquivos das autoridades sanitarias locais, onde descubren que as

avestruces da granxa dos pais de Brais sofren a mesma enfermidade que no século XX afectou ás vacas, denominada Encefalopatía Esponxiforme Bovina (EEB), tamén coñecida popularmente como “mal das vacas tolas”. Explicase que ademais da gravidade que supón para os animais tamén lle afecta aos humanos, que se contaxian polo consumo de carne e padecen a chamada “variante da enfermidade de Creutzfeldt-Jakob”, polo que a descuberta dos irmáns fainos coñecedores de que a “humanidade está de novo ante o axente infeccioso máis difícil de combater, máis agachadizo e máis misterioso de cantos temos noticia. Peor que calquera microbio ou virus, porque é moito máis inapreixable” (p. 142). Para comprender as dificultades de combater os prións, Said proporciona información científica, na que se explica que son proteínas que forman parte do noso propio organismo e que se volven anormais, causando a enfermidade, ademais de explicar que a transmisión se produce entre animais polo consumo de pensos derivados de aves de curral e fariñas cárnicas contaminadas.

As pormenorizadas explicacións dun problema que afectou a moitos países de Europa e tamén a Galicia a través das palabras dos protagonistas, proporcionalle ao lectorado novo información relevante sobre un problema que formou parte dos noticiarios durante moitos meses e sobre o que se ofreceron informacións contraditorias. De aí que se trate dun dos relatos que máis carga informativa de carácter científico presenta, á vez que pon de manifesto que unha vez máis foi a ambición e a obsesión polo enriquecemento o que está detrás do emprego dunhas fariñas prohibidas destinadas á incineración.

En definitiva, nesta serie o autor proponlle ao lectorado adolescente temáticas de plena actualidade, nas que predominan as preocupacións de carácter ecoloxista e as consecuencias da aplicación dos descubrimentos científicos, moitas veces supeditados á ambición humana. Obsérvase unha certa recorrencia temática coa produción que Caride ten dirixida ao público en xeral, como os experimentos xenéticos e cuestións como a morte, a traizón ou o monstruoso (Seara e Bermúdez, 2002: 243), que se adapta ás necesidades do lectorado modelo, procurando fomentar nel a reflexión crítica sobre o presente. Nestas obras, como noutras anteriores, Caride xoga coas propostas clásicas sobre un modelo de sociedade futura, na que as deficiencias da actual aparecen potenciadas baixo o prisma deformante do desenvolvemento tecnolóxico e que contribúen a un exercicio de reflexión, sen renunciar ao ludismo. Insírese deste xeito nunha tradición na que o temor á ciencia e á tecnoloxía mal utilizadas é unha constante,

especialmente nos relatos de carácter satírico, e na que se sitúan grandes clásicos como *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, aínda que imprimíndolle grandes doses de esperanza na capacidade dos máis novos por cambiar o devir do futuro da humanidade cara ao equilibrio e a vida en harmonía coa natureza, integrando os avances da ciencia e a tecnoloxía en beneficio de todos.

No mesmo ano que se iniciou a publicación da serie de Ramón Caride, tamén se aproximou á ficción científica outro autor da literatura institucionalizada, editor e xornalista, **Olegario Sotelo Blanco** (Quintela de Mazaira-Castro Caldelas-Ourense, 1945), que deu ao prelo *A volta ós mundos de Tucho* (1995), un texto que amosa moitas concomitancias coa obra de Caride, en especial a preocupación medioambiental e a importancia da relación do home coa natureza, criticando o ataque sistemático que este lle infrinxe, así como a aproximación a escenarios distantes de Galicia, como é o Brasil. Non obstante, presenta un estilo moi diferente de todas as obras que temos analizado até o de agora, tanto por semellar unhas memorias da infancia, nas que se deixan sentir as pegadas de obras tan emblemáticas como *Memorias dun neno labrego* (1961), de Xosé Neira Vilas, coa que mantén moitos xogos de intertextualidade, coma pola influencia das obras de carácter máis costumista, tan propias de finais do século XIX, nas que se ofrecen retratos da vida da aldea e dos usos e costumes dos seus habitantes.

Sotelo Blanco recorre a un narrador en primeira persoa, Antón, máis coñecido como Tucho, un mozo de catorce anos, que evoca a súa vida no medio rural, aínda que distanciándose do retrato máis tradicional e actualizándoo, de modo que se ofrece unha imaxe máis acorde cos tempos, pero sen evitar aquelas problemáticas máis acuciantes da aldea, que nalgúns casos seguen sendo as mesmas que xa Neira Vilas poñía de manifesto na súa obra, como a despoboación, a falta de rapaces novos e a dureza da vida dos traballos agrícolas, onde a escola aparece como unha experiencia intranscendente, da que só lembra con agarimo as clases de ciencias naturais pola súa grande afección aos paxaros. Unha etapa vital que, lonxe de ser vista como o “paraíso”, se define como “malos tempos”, debido entre outras moitas razóns a que “na casa non estaba a gusto e as miñas primeiras experiencias na escola tampouco son para lembrar” (p. 6).

Nesta evocación resulta fundamental a perda do pai durante a infancia, figura que aparece ao longo de toda a obra como representación de baleiro, de ausencia e dun constante desexo de poder compartir con el moitas das experiencias e observacións que o adolescente fai ao longo da viaxe. Pola contra, a figura materna só aparece citada no

inicio como voz represora e sempre coa mesma “leria”, porque “non me deixaba en paz con iso de que había que ser máis traballador, que me tiña que preparar para o futuro e ser bo, coma se entón puidese comprender algo tan filosófico como era iso de ser bo” (p. 6). O conflito xeracional que aparece de fondo nesta relación materno-filial leva ao rapaz a tomar como referencia e figura a imitar ao pai ausente, por iso desexa seguir os seus pasos e emigrar, facer coma el, que “ós dezaseis anos marchou traballar para o encoro e ‘outras obras secretas’, como dicía el, na montaña” (p. 17).

Á dureza da vida contraponse o refuxio que para o mozo representa a touza, lugar no que pasa moitas horas de observación, soidade e distendimento, abstraído, na procura de paxaros aos que engaiolar, un universo que se revela tamén cun forte carácter marabilloso e místico, no que todo é posíbel, especialmente a través das lendas que ten escoitado, e que dará paso a unha vivencia fantástica: o contacto con seres extraterrestres e a viaxe con eles a diferentes lugares do mundo. É así como o escenario por excelencia dos contos tradicionais, a fraga, bosque ou touza, asociado aos perigos e ás descubertas, dá paso agora tamén ao coñecemento pero a través do contacto con seres doutro planeta que lle serve a Tucho para descubrir novos “mundos”, un afán que compartiron centos de miles de galegos ao longo da historia, ao emprender o camiño da emigración, o mesmo que ansiaba facer o rapaz. Esta viaxe, física e emocional, sèrvelle non só para coñecer outras realidades, senón para descubrirse a si mesmo e á súa propia terra a través da contraposición constante da súa experiencia vital con elementos do que pode observar nos lugares aos que o achegan, acentuándose nel o firme desexo de regresar á súa aldea e cambiar as cousas, unha actitude emprendedora coa que propiciar unha vida mellor, aproveitando o que ofrece a tradición e o progreso, a natureza e os avances. Deste modo, Sotelo Blanco, salvando as distancias, sitúase na liña do Grupo Nós e lanza unha mensaxe de esperanza cara ás novas xeracións, na que o obxectivo central é comprender a necesidade de que os máis novos muden as dinámicas establecidas a través dunhas novas expectativas vitais, nas que é fundamental a valoración e o coñecemento do propio, da posibilidade de que unha Galicia moderna e universal é factíbel e necesaria, a través do aproveitamento que propicia a vida moderna e a cultura tradicional, na que o home ten que ser capaz de acadar o equilibrio e a harmonía.

O emprego dos alieníxenas responde a un interese por integrar novas posibilidades narrativas, aínda que nos parece excesivamente “instrumentalizado”, dado que o recurso á presenza de extraterrestres como meros “guías” espectadores ocupa un

segundo plano na trama. Probabelmente por iso se ofrecen escasos datos deles, ao describilos como unhas “figuras rarísimas” que viaxan nunha nave espacial de forma redondeada e cuxa aparencia é metálica “ou alomenos de metal eran os seus traxes. Serían tres ou catro, todos da mesma estatura, baixiños, cunhas pernas moi delgadas, uns brazos esqueléticos, moito máis longos cós dos homes e rematados nunhas mans coma as poutas dunha aguia” (p. 20). Alúdese tamén de pasada ao interese que amosan por coñecer como é a vida na súa aldea, “querían saber como viviamos, de que forma vestiamos e de que xeito traballabamos na terra onde me colleron” (p. 23). Outros datos que se van ofrecendo a medida que avanza a trama son a súa inxesta de pímulas para alimentarse, os seus avances a nivel informático, a capacidade das súas naves espaciais para desprazarse rapidísimamente dun lugar a outro e a súa sensibilidade co modo de facer dos homes, especialmente coas súas manifestacións culturais, o que fai sospeitar a Tucho que “eses seres quizais tiñan técnica pero non tiñan identidade, porque non podían pensar na historia dos seus antepasados, e semellaban escravos duns progresos técnicos que os converteran case en máquinas” (p. 71). Sen explicitar que a súa presenza teña ningunha misión, agás recabar información, Tucho sospeita que lle amosan as contradicións dos homes para “elimina-las herbas malas do noso mundo e loitar por outro no que realmente se puidese vivir” (p. 38), aínda que sen intervir directamente, senón a través da concienciación de homes coma Tucho para que muden a súa vida e fagan cambiar as cousas. Canto ao problema da comunicación, preséntase a un deles como interlocutor, Dionisio, o cal coñece a lingua galega por terlle sido aprendida por un afiadador galego do mesmo nome en Australia. Esta referencia remite a un xogo paródico no que o nome de ambos adquire reminiscencias do personaxe da mitoloxía grega, deus do viño, inspirador da loucura e da éxtase, pero tamén concibido en todas as traxedias como estranxeiro, o que fai pensar tamén nunha referencia á historia da emigración galega e das figuras tradicionais dos afiadadores, na súa maioría procedentes da zona ourensá da que é orixinario o autor e na que se sitúa o propio protagonista, o que fai sospeitar que poida tratarse dun *alter ego* deste e polo tanto que na obra se poidan ler algúns elementos en clave autobiográfica.

A información que Tucho lles fornece sobre a súa aldea ten como recompensa unha viaxe ao redor do mundo nunha das súas naves espaciais, na que pode observar os grandes contrastes da civilización humana, pois mentres en Chernóbil, observa os campos arrasados e as secuelas da fuga radiactiva nun grupo de nenos que “non tiñan practicamente pelo, unhas grandes olleiras enmarcaban uns ollos case pechos e a súa

actitude era como de estatuas. Nin sequera se sorprenden do estraño aspecto dos meus acompañantes” (p. 34); Nova York amósalle un escenario prodixioso, con “altísimos arrañaceos, anuncios luminosos por todas partes e auténticas procesións de autos que desde arriba parecían formigas camiñando para o formigueiro” (p. 36). Deste modo o contraste acentúase entre o desastre provocado polo home e unha civilización urbana “abraiante pero artificial, onde debían vivir milleiros de executivos ambiciosos, todos iguais, coma robots ou coma bonequiños de plástico” (p. 38), seres faltos de sensibilidade que permanecen alleos ás desgrazas que se producen fóra do seu círculo e indiferentes á sorte doutros homes.

É de salientar que ao longo da obra, os espazos póñense ao servizo do retrato dos homes: Nova York, co seu luxo, suntuosidade e fantasía; Cidade do Cabo, coa súa artificiosidade no medio da miseria; Ruanda, coa súa pobreza extrema, reflectida nos esqueléticos poboadores das súas tribos; Toquio, co brusco progreso e unha voraz mecanización; e Escocia, coa súa paisaxe tan semellante a Galicia pero cunha orde envexábel, son os puntos de referencia a partir dos que Tucho analiza a situación da civilización terrestre, “tan avanzada, tan poderosa”, pero que en realidade se asenta “sobre a violencia, a morte e a destrución” (p. 46). Estas contradicións fanse patentes tamén no último dos lugares visitados e no que se deteñen máis tempo, o Brasil, onde Tucho é levado á selva amazónica e, igual que ocorría con Said e Sheila, asiste estupefacto á destrución e deforestación da que está sendo obxecto, ademais de coñecer de primeira man a vida miserenta de moitos indíxenas, asentados nos bordos dos ríos, cos que comparte prato e festas, involucrándose nas súas manifestacións culturais e compartindo con eles os escasos recursos cos que contan. Eles demostránlle que “as solucións máis racionais e eficaces son similares en tódalas culturas. Sobre todo cando do que se trata é de asegura-la subsistencia” (p. 74). O periplo pola selva amazónica tamén lle permite observar o contraste brutal “entre unha vida en moitos aspectos aínda primitiva e a presenza duns produtos que son símbolos do consumismo” (p. 76), como amosan os cartóns de diferentes marcas de tabaco e dos carretes das máquinas fotográficas, que aparecen como pegadas fóra de lugar.

As experiencias vividas, moitas delas próximas aos tópicos e aos lugares comúns, provocan un cambio na perspectiva de Tucho, que comprende a necesidade de “ser fiel ás orixes con tódalas consecuencias” (p. 86), entendidas como aquel universo configurado por unha familia, unha paisaxe, unha lingua e unha forma de entender a vida, por iso decide que o que debe facer é: “vivir na aldea, non dar nunca as costas ás

miñas orixes, a un mundo que, agora o sabía, necesita de min para a súa sobrevivencia” (p. 87). Estas marcas de identidade refórzanse a través do coñecemento do alleo para chegar ao propio, por iso o seu retorno “foi en realidade un reencontro con algo que agora sabía que non había abandonar nunca” (p. 88). Esta convicción aséntase en descubertas como a da lingua, revelación que ten lugar en Manaus, onde percibe que “aquela xente falaba con palabras que eu entendía. ¡Estabamos ó outro lado do Océano e resulta que coa miña humilde lingua da aldea, o galego, era capaz de entenderme con xente americana; sentín orgullo nese momento” (p. 66), pero tamén descobre a súa propia ignorancia dos referentes culturais de Galicia, como lle sinala Dionisio, que afirma: “a Galicia sóbralle cultura e sóbralle historia. Mais non sempre o importante está á vista. Os auténticos tesouros están sempre escondidos. Hai moito que buscar e encontrar aínda” (p. 69). Elementos que poñen de manifesto os prexuízos arraigados.

Cabe salientar tamén o emprego da imaxe que ofrece o cinema e a televisión como referencia comparativa, tanto para salientar o fantástico dun asunto, que se sitúa como semellante aos filmes de “ciencia ficción” (p. 23), como a visión dos animais na sabana africana, que compara con filmes de safaris (p. 41) e o trepidante ritmo das súas vivencias, semellante a filmes de aventuras (p. 70), de modo que se ofrece un referente ficcional moi próximo ao lectorado agardado, consciente do mediatizado que está polos medios audiovisuais, fontes sumamente influentes na súa vida. Todo isto complementase co ton desenfadado, áxil e retranqueiro que adopta o narrador-protagonista, un xogo que se inicia no propio título, no que a expresión “os mundos de Tucho” adquire unha marcada carga polisémica e dá paso a unha interpretación máis propia da materia fantástica, imaxinativa e mesmo próxima á loucura, distanciándose da seriedade e rigorosidade propia dos feitos reais, o que opera como índice do pacto ficcional.

Outro autor da literatura institucionalizada que contribuíu ao enriquecemento da ficción científica para o público mozo foi **Xoán Bernárdez Vilar**, que xa en 1983 gañara un accésit no IX Premio Nacional de Narracións Breves “Modesto R. Figueiredo” do Padroado do Pedrón de Ouro, e que en 1996 publicou *Big-bang*, unha novela xuvenil na que se fai unha incursión sobre a orixe da vida, a exploración do universo e a adaptación das especies ao medio natural. Esta obra foi galardoada co premio de novela Concello de Vilalba en 1993, aspecto que reflicte, desde o punto de vista da recepción, unha demora de tres anos na súa entrada no sistema literario, no que ademais se situou nunha colección de fronteira, o que nos fai sospeitar que é un

exemplo máis de novela pensada inicialmente para o público en xeral, como demostra o galardón recibido, que non está dirixido á Literatura Infantil e Xuvenil, senón á institucionalizada ou de adultos, que acabou situada nunha colección para o público xuvenil pola presión editorial, que leva a situar en coleccións con poucas marcas paratextuais obras en principio non pensadas para este tipo de receptor, como xa sinalamos, buscando acadar un maior éxito de vendas.

Tematicamente a novela desenvolve a viaxe de exploración dun grupo de astronautas a un planeta que vén de ser descuberto, no que unha das primeiras expedicións desaparece sen deixar rastro, despois de transmitir algúns informes sobre o terreo que estaban a explorar. A medida que os astronautas que van na busca dos compañeiros avanza por este vizoso planeta, ofrécese abundosa información baseada nalgúns das teorías máis aceptadas sobre a orixe da vida no universo, recréanse as dúbidas dos astronautas ante un espazo descoñecido e unha fauna ameazadora; alúdese ás tensións sexuais que se perciben entre eles; e os debates sobre o verdadeiro interese da súa participación na expedición de rescate, que vai desde o persoal até o económico. A estas cuestións engádense amplas descrições sobre a progresiva transformación do medio natural, a capacidade de adaptación a un medio adverso das especies e a súa evolución, integrándose como aspectos enriquecedores da trama, aínda que por veces provocan que o ritmo da acción se ralentice moito e adquira un ton máis propio do ensaio divulgativo ca de ficción narrativa. Por outra parte, tamén é de salientar a grande importancia que se lle concede ás relacións humanas, neste caso restrinxidas a un círculo embrionario, que é o que leva a cabo a busca, na que teñen que botar man dos máis sofisticados avances da ciencia e da técnica para preservar a súa conservación. Estes elementos sitúan a novela de Bernández Vilar na liña temática que fora inaugurada por Jules Verne en *L'éternel Adam*, baseada no inicio dunha nova civilización que ten como orixe outra anterior extinguida.

Estruturalmente a novela presenta catro amplos capítulos e un epílogo final. No primeiro, “...despois, o home”, desenvólvense as hipóteses sobre a falta de noticias da expedición ao Terceiro Planeta que tripulaba o módulo *Eretz I*, unha pequena nave na que viaxaban catro astronautas do planeta homónimo, Eretz (que significa, como o propio autor explica, “patria”, p. 140) para investigar as condicións de vida deste lugar, dirixidos polo doutor Ebel, pai de Ish. A súa desaparición provoca que un novo módulo se dirixa á zona na que desapareceron con dous tripulantes, Ihs, especialista en supervivencia, e Avva, doutora en medicina, que tentan coñecer o que lles ocorreu aos

primeiros expedicionarios. As dúbidas, hipóteses e tensións provocadas por este feito dan paso no segundo capítulo, “Esplendor de vida e de morte”, a unha pormenorizada descrición das características do novo planeta que observan Ish e Avva durante a busca dos compañeiros. As conversas entre ambos propician reflexións e amplas descricións do que observan ao seu redor, en especial a loita pola supervivencia, a enorme sensación de soidade, de inseguridade e medo. Todos estes elementos contribúen a elaborar un retrato do planeta no que se incide en elementos moi primitivos, como a presenza de dinosauros, pero tamén no feito de que se trata dun lugar virxe, no que a auga é “unha reserva de vida e enerxía practicamente inesgotable” (p. 85), un contexto no que resalta a beleza do “prodixiosamente fermoso, anque distinto de canto coñecían: o mar, a lúa, un aire sorprendentemente tépedo, ben diferente das xélidas noites de Eretz, e o longo areal sobre o que, de xeito case continuo, se desfacían as ondas cun rumor case musical” (p. 85). Unhas descubertas recibidas en Eretz con entusiasmo e consideradas reveladoras dun fíto histórico, no que o “home saíu xa do seu berce e principia a camiñar polas estrelas” (p. 86), que nos evocan as palabras empregadas por Agulla Pizcueta na primeira obra de ficción científica para o lectorado novo.

A contraposición entre ambos planetas plásmase a través de abondosas comparacións, nas que se ofrece información sobre o planeta de procedencia dos astronautas, que é extremadamente frío, no que tiveron que levar a cabo un férreo control da natalidade para paliar a crise de recursos, no que “a capacidade das zonas habitables [...] había tempo que fora sobrepasada” (p. 96) e no que é manifesto o esgotamento de recursos, a contaminación e a degradación do medio. Fronte a todas estas limitacións xorde un lugar cun equilibrio envexábel, que o fai idóneo para o “futuro da humanidade” (p. 95). Unha hipótese que se fai realidade para os astronautas, que reciben a nova do colapso de Eretz debido a unha desestabilización provocada pola conxunción con outros astros e que se manifesta visualmente coma:

Un lustre prolongado, un fulgurante e distante resplandor, acababa de converter a noite en día. Xurdido do fondo do firmamento espallárase a velocidade fantástica, coma unha mancha reluciente, borrando as estrelas do ceo, iluminando a selva e ferindo vivamente os seus ollos (p. 101).

Deste modo, Ebel, Aratta, Ish, Avva, Enlil, Lugal, Obed e Lilith convértense nos últimos representantes da súa civilización, como lle confirma LH, un ordenador que a través dos datos que recibe os informa de que: “Non é moito o que lle podo dicir, a non

ser confirmarlle que Eretz xa non existe” (p. 103), outra das semellanzas con *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta*, de Agulla Pizcueta. A situación na que se atopan os sobreviventes provócalles sentimentos encontrados, por un lado os de frustración, desolación e mesmo perda e abandono, pero por outro xorde a esperanza de que a traxedia os deixou á marxe, nun lugar no que contan cos medios axeitados para subsistir e “mesmo de artellar un brillante futuro” (p. 106). Non obstante, a súa vida vese condicionada polo impacto dun meteorito procedente da desintegración de Eretz, que os obriga a vivir o resto das súas vidas nas naves espaciais, nunhas condicións moi duras, nas que os seus organismos poden padecer mutacións moi graves, debido a que teñen que “enterrarse en vida” (p. 116), dado que teñen que agardar a que o planeta volva ter unhas condicións ambientais que permitan a vida. A espera e as posibilidades desvélanse no último capítulo, “Outro tempo, no mesmo lugar”, no que se recrea a sorte dos protagonistas. Ish, o primeiro que esperta da hibernación, escoita un documento sonoro que recolle as palabras de seu pai, Ebel, no que lle relata a sorte dos seus compañeiros e del mesmo: Lugal e Obed morreron por un fallo no módulo no que se atopaban, el e Avva foron seleccionados para a hibernación porque Lilith e Aratta estaban embarazadas. Cóntalle que un fallo na nave os obrigou a aterrar no planeta, onde tentaron por todos os medios sobrevivir en durísimas condicións, até o final dos seus días. Deste modo, Ish coñece que é probábel que non sobrevivisen os descendentes deste grupo ou se o fixeron que padezan gravísimas mutacións. Observa que o planeta que “debía converterse na patria irremprazable da humanidade” (p. 127) ten un aspecto semellante a antes de recibir o impacto do meteorito, pero non pode saber canto tempo pasou desde entón porque os rexistros cronolóxicos da nave foron borrados para evitar que puidese saber o tempo que estivera hibernado xunto con Avva. A través da conversa co ordenador de a bordo coñécense os verdadeiros criterios nos que se baseou a súa selección para a hibernación, tanto de carácter obxectivo, coma subxectivo, que responden á formación, no seu caso como especialista en supervivencia e Avva por ser doutora en medicina, unha combinación que as máquinas perciben como “O necesario complemento para que a misión que se lles encomenda poida ser levada a feliz termo” (p. 128). Por outra parte, o ordenador explícalle que tiñan coñecemento de que ambos se amaban e que esta foi unha das principais razóns para seleccionalos, de modo que racionalidade e paixón pasan a formar parte do criterio de selección dos primeiros representantes da humanidade na Terra, combinando as teorías científicas con elementos simbólicos, subxectivos e emocionais.

Trátase en definitiva dunha parábola na que se combinan elementos da Creación coas teorías sobre a Evolución das especies, unha recreación ficcional na que o Terceiro Planeta é o trasunto da Terra e na que a distorsión leve dos nomes non evita a súa identificación coa cosmoloxía cristiá, baseada en material lendario xudeu de orixe mesopotámico, ao redor dos primeiros habitantes, dado que o novo planeta o bautizan como Edín (o que lembra a referencia ao Edén) e sobre todo no nome e perfil dos personaxes, onde a doutora Avva, encarna a Eva polas súas crenzas relixiosas; Ish, que etimoloxicamente significa “Home”, encarna a Adán; e Lilith, considerada a primeira muller de Adán, anterior a Eva, que abandonou por iniciativa propia o Edén, pero que concibiu unha raza diabólica de homes.

Moitas destas cuestións aparecen recollidas no apéndice final, que leva por título “Anaparastase aproximativa”, e no que o autor ofrece datos sobre as diferentes teorías que lle serven de base para a ficcionalización, así como unha cronoloxía das etapas da Terra desde o *big-bang* até a aparición do *homo sapiens*, que favorecen a interpretación da novela como recreación ficcional da evolución da vida sobre o planeta. En definitiva, unha obra que, como sinalou Blanca-Ana Roig Rechou (2002: 418), leva a reflexionar sobre a formación do universo, a transformación do medio, a evolución das especies, as relacións humanas e os avances da técnica.

No mesmo ano cá novela de Bernárdez Vilar viu a luz o relato de aventuras *Desembarco blablix* (1996), de **Milagros Oya** (Vigo, 1966), dirixido ao lectorado preadolescente. Nel trátase o contacto con civilizacións extraterrestres e emprégase unha boa dose de ludismo, absurdo, humor e xogos lingüísticos. Ao igual que os protagonistas das obras do portugués Carlos Correia, Milagros Oya emprega un obxecto que semella un xoguete para introducir a fantasía no mundo cotián da infancia. A través dun narrador omnisciente nárrese o contacto do protagonista, Xavier, cos blablix, seres que proceden do planeta Bla-Blox e aos que coñece a través dunha pedra azul, que en realidade é un “conversor de ilusións mecánicas” (p. 42), capaz de cumprir os desexos de Xavier, o que dá paso ao descoñecido, no que se deixa sentir unha forte pegada da influencia de propostas cinematográficas e de banda deseñada.

A través das peripecias relatadas descóbreanse as características dos alieníxenas, desde a súa organización social, equilibrada e harmónica, na que non obstante tamén “existen personaxes noxentos, avaros e fachendosos” (p. 68), chamados bromolblos, ladróns de caucho, que se dedican a traficar con el trocándoo por obxectos, privilexios ou poder, uns mercenarios que os atacan violentamente e que desencadea unha loita

encarnizada entre os alieníxenas bos, os blablíx, e os seus inimigos e antagonistas, os bromolblos. Unha confrontación na que se describen os blablíx como unha especie de vermes

de menos de dous centímetros de altura, de cor azulada, con dous brazos e dúas antenas polas que escoitan. Non dispoñen de pés pero non os precisan para nada, xa que camiñan gracias a un sistema de propulsión orgánica, situado onde un humano pensaría que se deberían de atopar as nádegas. Os blablíx posúen unha intelixencia superior que os afasta dos sinxelos vermes e dos humanos” (p. 18).

A medida que avanza a trama vanse ofrecendo outros detalles de carácter físico que contribúen a un retrato máis completo, como a carencia de dente, o contar con dúas mans, dous dedos, os ollos saltóns e un morro saínte, así como unha gran capacidade de cambiar da cor azul a outras, segundo o seu estado anímico. Este retrato contrasta co dos antagonistas, os bromolblos, que son vistos mentres os perseguen como:

Un escuadrón de repugnantes ratas peludas, dotadas duns noxentos rabos calvos que se bambeaban ó vento, perseguíaaos sen acougo. A través dos seus arrepiantes ollos, do seu estarecedor fociño, das súas repelentes orellas, dúcias de proxectís eran guindados en dirección a eles (p. 65).

A elección do aspecto duns e outros alieníxenas reflicte tamén o carácter do que fan gala, pois mentres as naves dos blablíx adoptan a forma de froitas e hortalizas (primeiro como unha sandía e despois como cenoiras), os bromolblos decántanse por unha camuflaxe máis agresiva e de connotacións pexorativas, a das ratas voadoras, aspecto que contribúe a definir a un e outro grupo e aos seus propósitos durante a súa estadía na Terra, favorecendo a identificación do lectorado co grupo que encarna as virtudes positivas, no que Xavier se converte no heroe que contribúe ao triunfo dos seus novos amigos, os blablíx.

Un texto novidoso, no que se bota man dos inventos máis extraordinarios (como o materializador de obxectos imaxinados, os hololibros e o modulador emisor e receptor de voz intergaláctico, por citar tres exemplos) cos que propiciar o xogo imaxinativo co lector agardado e no que elementos do contorno infantil adquieren propiedades fantásticas, imprimíndolle unha grande dose de humor, non exento de certa crítica, como a dirixida á contaminación ambiental (“¿Que culpa tiña el de que a atmosfera terrestre estivese tan contaminada que fose case que irrespirable?”, p. 29) ou á falta de

control do home sobre o seu contorno (“Aínda non saben que facer co seu planeta, imaxina se lles permitísemos mete-las súas mans de cinco dedos nos nosos”, p. 94).

Desde o punto de vista formal, salientan os xogos de sonoridade e a linguaxe inventada, que se reflicten en palabras como os propios nomes dos protagonistas e termos como meblániblo (mecánico) e blastiplobal (rosca), así como frases completas nas que se comunican entre eles, o que intensifica o xogo textual e a necesidade de adoptar unha actitude participativa por parte do lectorado, que ten que tentar descifrar o significado destes termos.

Seguindo coa produción de autores que non se tiñan achegado á Literatura Infantil e Xuvenil ou que esta non é o principal obxecto da súa traxectoria creadora, o xornalista **Xosé Durán** (Cuntis-Pontevedra, 1957) publicou en 1998 *O asasino invisible*, un conxunto de dez relatos independentes e de carácter heteroxéneo, dos que só os tres últimos comparten protagonista, o inspector Murray, e nos que se presenta unha sociedade futurista dominada polas intelixencias artificiais, na que é posíbel viaxar no tempo, onde o espazo sideral está habitado por humanos e as clonacións e manipulacións xenéticas experimentaron un grande avance. A sociedade aparece dominada por un voraz individualismo, pola deshumanización e o automatismo. Neste contexto, a Terra atópase ao bordo do caos pola contaminación, o deterioro do medio e a desaparición das especies, malia a expansión polo universo da civilización humana. En definitiva, retallos dun retrato apocalíptico e distópico, unha especulación de orde social, na que o futuro é visto como dexeneración e caos.

Deténdonos en cada un dos textos reunidos no volume, o primeiro e que dá título ao conxunto, “O asasino invisible (Little Green Men). Diario de a bordo” (pp. 9-23) reproduce as notas que durante seis días toma o capitán da nave espacial Santa María, que ten como misión buscar vida intelixente fóra da Vía Láctea. A tensión que padecen os seus tripulantes vaise facendo patente a medida que aumenta o tempo da súa incomunicación nunha zona de púlsares e chega a ser insostíbel a medida que cada un deles aparece morto en estrañas circunstancias. O capitán Cris deixa constancia nas súas notas da actitude que observa en cada un dos seus compañeiros, os cales van desaparecendo progresivamente: primeiro, a informática Sil, que dá a voz de alarma sobre a deceleración que a nave está experimentando desde hai días e aparece morta por radiactividade; despois, o mecánico Len, que perece por unha descarga eléctrica; e en terceiro lugar, a científica Dar, que inxire unhas formigas rexuvenecedoras que están

manipuladas. Finalmente só queda o doutor Pat e o capitán, que se enfrontan, incapaces de controlar a desconfianza mutua, o que provoca a de Pat.

A través das reflexións que se insiren no diario de a bordo do capitán asístese a unha tensión, desconcerto e medo que van convertendo a atmosfera en irrespirábel, onde todos son sospeitosos, incluso o que escribe, acentuándose a subxectividade a través das impresións persoais, os indicios que observa e a constatación de que alguén está interesado en acabar con todos eles, chegando á conclusión de que “Viñemos buscar vida intelixente e atopamos intelixencia sen vida” (p. 22), dado que o sistema de navegación está controlado polas ordes de intelixencias artificiais.

O segundo relato, “Dobre ou nada” (pp. 25-40) desenvolve unha liña temática moi próxima á que analizamos no conto “No Reino das Máquinas”, incluído en *Três Histórias do Futuro* (1982), da autora lisboeta Luísa Ducla Soares, na que partindo do esquema propio dos contos clásicos se introducen elementos científicos, como as clonacións e o papel dos xenetistas, convertidos en manipuladores, cuxo poder resulta determinante na acción. Ao igual ca Ducla Soares o relato parte do desexo do rei de ter un herdeiro perfecto, un fillo que sexa un digno sucesor, pero introdúcese unha maior dose de complexidade, dado que á intervención dun útero artificial para a consecución do fillo, se lle engade unha clonación, a manipulación xenética e a concepción de dous herdeiros, dous seres exactamente iguais, dos que só un reducido número de persoas coñecen a súa existencia. A grande obsesión do rei por perpetuar a sucesión convérteo en vítima e verdugo da súa familia, incapaz de controlar os avatares e as circunstancias do que o rodea.

Destaca no texto o xogo que se establece desde o título con múltiples elementos de significado, desde as referencias á natureza dupla dos protagonistas que os arrastra a un destino final de morte, a nada, pasando pola elección dos nomes dos filósofos gregos, Platón e Aristóteles, cuxo xogo de intertextualidades se estende non só ás súas propias figuras senón que tamén enlaza coa obra *A República*, de Platón, dado que a morte dos clons provoca un cambio de sistema político. Ambos irmáns representan a cara e cruz dunha mesma moeda, dous seres unidos desde o nacemento até a morte, propiciada en parte polo responsábel da súa creación, o rei, un ser frío e calculador, obsesionado coa liña sucesoria e carente de calquera tipo de sentimento. Ademais da configuración polarizada a través dos personaxes, cabe salienta a importancia que adquire o científico, verdadeiro demiúrgo que crea e condiciona o destino das súas criaturas, manipulándoas desde a xenética e converténdooas en vítimas inocentes dun

poder na sombra que loita por substituír ao establecido. Salienta tamén o tratamento dos sentimentos que embargan os protagonistas (soidade, sufrimento e envexa de Aristóteles; compaixón de Platón), así como a fina ironía e retranca da que bota man o narrador para romper o clima de tensión e padecementos no que se sitúa a figura de Aristóteles (intuitivo, intelixente e mullereiro).

En “O viaxeiro do pasado” (pp. 41-64) relátase a viaxe no tempo dun estudante de medicina que se involucra nun proxecto científico ao que concorren diferentes candidatos. A través das reflexións en primeira persoa, nas que comeza cuestionándose os motivos da súa elección, nárranse as peripecias que vive neste percorrido, cuxos destinos de partida son momentos claves da historia para desvelar os enigmas que seguen preocupando ao home moderno, como a construción das pirámides, as escolas filosóficas e os métodos escolásticos da Grecia clásica, a morte de Xesús, a incidencia das enfermidades na conquista de América e a orixe da revolución industrial do século XIX. Pola contra, o protagonista entra en contacto cunha tribo celta onde o consideran un meigo, chega á Meca poucos días despois da morte do Profeta, asiste en Pontevedra a un exorcismo no século XXI, onde atopa un mundo apocalíptico. En cada un destes lugares detense na observación de enfermidades consideradas maldicións, o que desde a súa mentalidade futurista ten unha explicación médica moi clara, como as consecuencias do Rh- das vascoas nas súas unións con homes de raza celta; a incidencia da psoríase nos homes do deserto, a rabia na Galicia medieval, interpretada como posesión demoníaca; e a constatación de que o século XXI non foi unha época de esplendor da civilización e do progreso, senón o momento no que o planeta aparece como un lugar inhóspito onde a capa de ozono está perforada, onde os seus habitantes morren masivamente de cancro de pel, seguen as disputas territoriais, acentúase a contaminación do medio e a deforestación e xorden cidades futuristas, á beira das que se erguen xigantes vertedoiros de lixo, dos que viven os marxinais e desarraigados.

A viaxe no tempo ponse ao servizo dunha visión de diferentes momentos do pasado na que se cuestiona a precepción da historia, ao achegar datos e feitos que explican aspectos considerados secundarios e relegados polas grandes xestas, polas crónicas históricas postas ao servizo do enaltecemento de figuras e imperios, ignorando os pobos e as súas xentes, ademais de dar conta da orixe de usos e costumes asentados nos coñecementos milenarios, explicados desde unha óptica médica e científica. Cabe salientar tamén a crítica implícita no remate da historia, no que o protagonista se salva dunha morte segura ao sérenlle roubados os aparellos de viaxe, programados para a súa

autodestrución, o que revela o interese do poder en que non sexa coñecido o que el vén de vivir na súa viaxe, é dicir, que a historia máis próxima ás persoas siga oculta aos ollos dos destinatarios.

A seguir, en “Patente de corso” (pp. 65-73) desenvólvese até o absurdo o relato en primeira persoa dunha moza que explica a complexa relación de lazos familiares nos que se asenta a súa orixe, o que pon ao descuberto unha sociedade na que as inseminacións artificiais e os cambios de sexo acaban por provocar situacións nas que as identidades perden sentido e adquiren novos roles, modificando o papel inicial do adulto con respecto ao neno ou nena. Neste caso vese agravada a situación por unha loita xudicial na que está en litixio a custodia da protagonista, rodeada de polémica, éxito mediático e poder económico, ingredientes que configuran un *reality show* no que se esquece o que sente a nena, quen finalmente o único que desexa é: “¡Quero ser orfa!” (p. 73), deixando atrás anos de xuízos e probas médicas para determinar a quen lle vai ser entregada, independentemente da súa vinculación afectiva e emocional.

“O cerebro asentado” (pp. 75-84) está narrado por unha nena de dez anos que a través das súas reflexións e da conversa que mantén co seu cerebro artificial, Einstein, revela a súa visión do mundo e a relación que establece co medio, no que todos os individuos teñen un cerebro artificial desde o que estimulan calquera das partes do cerebro que desexan empregar con máis rendibilidade. Deste modo, o lector vaise facendo unha composición do lugar e da situación espazo-temporal a través de datos que van xurdindo, como a súa situación nun planeta afastado, a existencia no pasado dunha rebelión dos artificiais, a convivencia aparentemente harmónica entre cibernéticos e humanos, regulada por mecanismos de control como as chaves de desconexión; a existencia no pasado dunha sociedade patriarcal que desapareceu dando lugar a un matriarcado no que se erradicaron os conflitos bélicos, quedando reducidos os homes a uns poucos exemplares destinados a funcións reprodutoras, pero considerados seres primitivos, entre os que non existen palabras prohibidas, símbolo do control absoluto e do pensamento único. Un mundo controlado, no que calquera elemento nocivo desaparece mediante o bloqueo dos circuitos cerebrais, onde a memoria se fixa a través de substancias neurotransmisoras ou por impulsos eléctricos, cuestionándose moitas das afirmacións que se mantiñan no pasado sobre o funcionamento cerebral, posto ao servizo de seres submisos e carentes de iniciativa, baleiros de sentimentos e coaccionados mesmo no léxico con palabras e conceptos prohibidos. Un universo represivo no que se empregan como métodos persuasivos a

desconexión nos seres artificiais e a reprogramación nos híbridos, naturezas que converxen e parecen contradicirse, o que reflicte as fortes restricións a nivel de pensamento e a falta de criterio por parte da nena.

“Corazón dividido” (pp. 85-99) é unha visión crítica das consecuencias dos conflitos bélicos, en especial dos éxodos e os desprazados. Trátase dunha longa carta escrita por Amela, unha nena de raza negra que evoca a felicidade perdida debido á confrontación bélica entre negros e brancos. Nesta carta diríxese a Nikola, o rapaz branco do que estaba namorada e co que compartía colexio durante a época na que o seu grupo de amigos era multirracial. Na carta a Nikola pregúntase sobre o sentido da guerra que están padecendo e a súa expulsión a outro planeta, Kanion, onde vive recluída nunha residencia espacial, rodeada do odio dos desprazados. Amela evoca unha e outra vez a etapa de convivencia pacífica, na que as persoas se integraban independentemente da cor da súa pel nunha sociedade multicultural e multiétnica e lembra que: “nunca tiveron conciencia de minoría, quizais porque, aínda que a miña pel e os meus cabelos eran distintos, os meus costumes eran os dos meus veciños, fosen brancos, amarelos ou roxos” (p. 89). Non obstante, desde a perspectiva que lle ofrece o paso do tempo admite que “as cousas estaban latentes, agochadas, hibernadas, ata que se produciu o cataclismo” (p. 89). Amela demostra unha gran madurez e capacidade para distanciarse do que a rodea e analizar criticamente a situación, sen deixarse arrastrar polo odio que impera en ambos bandos. Consciente do sufrimento provocado polo xenocidio, pensa na

dor das familias divididas, dos matrimonios mixtos. ¿Non dicían que da mestura ía nacer a solidariedade? Agora, o amor pola familia fixo caer a máis dun que intentaba achegarse á outra zona. ¿Como se pode disparar sobre un avó que quere ver ós seus netos? ¿Con que licenza se arrinca a vida, de súpeto, dun ser humano que non cometeu máis delito ca sentir amor polos seus? (p. 90).

Estas reflexións amosan o desacougo e tamén a capacidade de análise do sentido das confrontacións entre homes e da dureza da vida en situacións extremas coma as guerras. Unha confrontación que malia situarse no futuro evoca no lectorado imaxes moi próximas de conflitos recentes xustificados en confrontacións raciais, como Israel e Palestina ou a guerra dos Balcáns, amosando que o “virus da tolemia” e a xenofobia dan como resultado un “mundo de tolos tolleitos, incapaces de albisca-la esperanza” (p. 90), reflectindo experiencias traumáticas, inxustizas, castigos e

atrocidades. Unha posibilidade contra a que se posiciona Amela, instando a Nikola con palabras de afouteza: “Rebélate contra a violencia, contra o que parece imposible. Fai realidade as utopías, as que soñamos ti mais eu un cento de veces, nas que o mundo era un lugar de solidariedade, de convivencia, de fraternal relación” (p. 98). Unha mensaxe de esperanza e fortaleza cara aos máis novos, nos que se tenta sacudir as conciencias e formar xeracións futuras que traballen por construír unha sociedade asentada en bases firmes de tolerancia e convivencia harmónica, “actitudes que conducen á paz e de sentimentos como o amor, a solidariedade, a comprensión, o respecto por quen pensa de formas diferentes, o convencemento da inutilidade dos conflitos e a esperanza no futuro” (Agra e Roig, 2004: 10).

A dureza das imaxes do relato anterior dan paso á parodia, o humor e o riso en “Un día na vida de don Ninguén” (pp. 101-116), un texto no que se recrea o retrato futurista que fai un xornalista a través da crónica dun día calquera na vida dunha familia modelo, denominada “sociedade limitada” e establecida por lei. O resultado presenta unha sociedade baseada nas clonacións, onde a máxima expresión do baleiro son os propios nomes dos protagonistas, don Ninguén e dona Nada, a través dos que se presenta un mundo de realidades virtuais, con cidades “colmea”, nas que cada arrañaceo acolle a miles de persoas, a comida está reducida a comprimidos e os seres humanos sufriron mutacións, como a perda das orellas, do cabelo e do apéndice nasal, mentres que as dentaduras teñen unha función meramente estética. Achégase a cada un dos membros da familia para ofrecer un retrato dos seus gustos, perspectivados a través da realidade virtual, nos que se poñen de relevo a reprodución dos roles propios das sociedades patriarcais, de aí que a dona Nada a entusiasmen as casas suntuosas do pasado; don Ninguén sinta debilidade polos coches clásicos; a rapaza sexa afeccionada ao cinema, onde manipula os actores ao seu antollo; o rapaz sexa un viaxeiro empedernido que vive aventuras extraordinarias nos máis recónditos lugares do universo; e o máis pequeno pareza inclinado ao deporte, polo que o seu futuro será entreter nas colonias cósmicas os maiores a través do circo dos atletas.

Selección xenética, estruturas familiares marcadas por lei, desaparición das variedades lingüísticas en favor dun idioma común, prohibición de excitantes como o alcohol, o café ou o té, entre os que o viño é considerado un “producto sanitario para os que padecen risco de infartos” (p. 111), son algúns dos parámetros que rexen a vida na Terra, mentres que as sociedades asentadas noutros planetas son consideradas salvaxes porque manteñen unha maior esencia humana, ao ser libres e mesmo “enxendran os

membros da sociedade limitada, como o facían os nosos antergos hai xa moitos anos” (p. 111). Outra das características desta sociedade tan avanzada son as tres horas dedicadas ao traballo, regulamentadas por lei, mentres que o resto do tempo se dedican a gozar da parte lúdica do ordenador persoal e a facer ioga.

Por último, inclúense os relatos policiais “O xogo da verdade I. Sempre hai un culpable” (pp. 117-132), “O paxaro policía” (pp. 133-154) e “O xogo da verdade II. As aparencias enganan” (pp. 155-177) que teñen como protagonista o inspector Murray, un vello policía a piques de xubilarse, cunha personalidade particular, que o fai un home humilde, solitario e moi racional, que renunciou a ascensos para manterse no seu barrio e aproveitar a vantaxe do coñecemento do terreo, ademais de seguir fielmente os métodos de pescuda que se empregaban na súa xuventude, negándose a levar ordenador persoal e unha pistola láser. Rexeitado polos seus compañeiros e superiores, Murray traballa pola súa conta e encárgase daqueles casos que ninguén quere, ben por seren intranscendentes, ben por considerárense de imposíbel resolución. Convencido de que “sempre hai un culpable”, en “O xogo da verdade I” Murray investiga a morte prematura de Prescott, un home de cincuenta anos, neto dun rico produtor de cinema, que aparece sen vida na súa casa. O xuíz quere saber se morreu voluntariamente, ao negarse a tomar unhas pímulas necesarias por causa dunha enfermidade que padece, ou se entrevistou a man de alguén interesado en desfacerse del. O procedemento que segue o inspector dá como resultado final, apoiado por un sistema informático, as probas que demostran que foi o fillo o culpábel da enfermidade do pai e da súa morte, ao trocalle as pímulas por un placebo.

No segundo relato, “O paxaro policía”, Murray, acompañado dun policía novo, investiga o caso do asasinato dunha moza actriz, Belinda, que pon de manifesto que a “discriminación feminina non é cousa do pasado” (p. 135), senón que o talento desta muller foi a súa perdición. A aguda observación do inspector desvela que o policía que o acompaña foi enviado polos superiores para eliminar probas que poidan comprometer a carreira dun senador, entre elas un anel. A medida que avanza a investigación Murray demostra que malia o seu rexeitamento das novas tecnoloxías, é capaz de aproveitar as posibilidades que lle dan adiantos como a análise do ADN, código identificativo de todos os cidadáns, e as falsas probas, coas que consegue que o culpábel, o seu compañeiro, acabe confesando o crime, e demostra unha vez máis a súa capacidade de observación e dedución.

Por último, “O xogo da verdade II. As aparencias enganan” é a continuación do primeiro dos relatos protagonizados por Murray, que retoma a acción no momento no que se dispón a deter ao mozo Prescott, quen lle explica que hai unha conspiración para facelo parecer culpábel, como revelan algunhas probas, que producen unha gran confusión e a través das que todos os que viven na casa pasan a ser sospeitosos. A historia enrédase e a trama complicase a medida que se abren e pechan posíbeis pistas, moitas delas baseadas en programas informáticos. Finalmente, o policía, confuso e perdido recibe na súa oficina un paquete acompañado dun disquete no que o defunto lle desvela que todo foi argallado por el para poñer a proba o seu deseño do “xogo da verdade”, entregado á policía, e facerlles ver aos seus herdeiros que é preciso traballar para valorar os bens que se reciben. Deste modo, Murray, policía á vella usanza, humillado e burlado, convéncese de que non vai empregar nunca as probas que procedan dun aparello informático, manipulábel e previsíbel.

En xeral, trátase dunha obra na que conviven múltiples formas e estilos, desde o diario, pasando pola misiva, as memorias de infancia, os xogos de intriga, o absurdo, até a crónica xornalística e o relato policial, todos con trazos que os sitúan nas coordenadas da ficción científica, normalmente pola ambientación futurista, a especulación e a crítica a moitas das lacras e problemas que afectan á sociedade actual (guerras, contaminación, superpoboación, individualismo, perda dos valores máis arraigados da sociedade, etc.). Obsérvase tamén un claro predominio da descrición sobre a narración, o que provoca o apego a clixés descritivos e pexa o ritmo no desenvolvemento da acción, unha eiva que sinala Xosé M. Eiré (1998: 23), quen insiste tamén na presenza de estereotipos e referentes históricos máis propios da literatura castelá ca da galega (caso das referencias á conquista de América, a Cristovo Colón, á nao Santa María, ao investigador Severo Ochoa, etc.). Pola súa parte R. Navia (1998: 6) destaca o sentido positivo que a tecnoloxía ten na obra, aínda que por veces se filtren mensaxes de alerta ante o desenvolvemento e a aplicación da ciencia, especialmente incidindo na necesidade de seguir “sementando sentimentos”.

Cabe salientar que esta obra foi o primeiro audiolibro en lingua galega dispoñíbel desde 2006 en iTunes (reprodutor multimedia desenvolto por Apple), a través da tenda en liña de Apple, incorporándose ás propostas máis novidasas que xorden das tecnoloxías da información e da comunicación, malia que no formato libro convencional non coñeceu máis edicións cá orixinal de 1998.

Nestes anos finais da década é de salientar o feito de que algunhas obras que foran publicadas na década anterior e mesmo nos primeiros anos desta, se reeditaron en coleccións de fronteira, como foi o caso de *Mutacións xenéticas* (1991), de Fina Casalderrey, e *Proxecto pomba dourada* (1987), de Miguel Vázquez Freire, publicadas de novo en 1998 e 2001, respectivamente, na colección “Fóra de xogo”. Probabelmente esta dinámica respondese á revisión dun conxunto de títulos que se foran incorporando ao sistema literario galego, na que algúns deles se resituaron en coleccións paratextualmente pouco marcadas, pensadas para atraer a un lectorado xuvenil, pero tamén ao adulto, e que a industria editorial dirixiu aos centros de ensino, onde viu máis rendíbel este tipo de cambio a coleccións de fronteira, por garantirlle un nivel considerábel de vendas.

Situándonos nos **primeiros anos do século XXI**, a ficción científica en lingua galega dirixida ao lectorado infantil e xuvenil continuou publicándose a bo ritmo e recreando as temáticas máis recorrentes desta modalidade narrativa. Aínda así, o ano 2000 comezou cunha tímida produción, pois só viu a luz o xa mencionado *O futuro roubado*, de Ramón Caride Ogando, e o primeiro volume dunha nova serie con trazos de ficción científica que ten como protagonista unha nena extraterrestre chamada Anamarciana, de **Alberto Varela Ferreiro** (Carballo-A Coruña, 1963). A diferenza da serie de Caride, que foi pioneira no achegamento da ficción científica a un lectorado próximo á adolescencia, Varela Ferreiro ofrece obras de marcado carácter divulgativo, nas que se tratan diversos aspectos do universo para o lectorado infantil, un tipo de lector que comeza a ler de modo autónomo e que se sente atraído polo aspecto visual da serie, cunha novidosa imaxe dos protagonistas. Tamén presenta personaxes frescos, divertidos e extravagantes, que achegan con naturalidade e sinxeleza o lectorado a outros universos ficcionais, como a exploración espacial e as características do sistema solar, aspectos que até o de entón non tiñan sido atendidos con tanta precisión, orixinalidade e visualismo. Neste sentido é de salientar o recurso a personaxes extraterrestres e á propia imaxe da protagonista, que presenta trazos humanoides, aínda que no seu rostro só aparece un ollo transversal e unha boca desprazada cara á dereita, cunha orella que se distancia da cabeza cun fino conduto lineal, ao xeito das antenas que normalmente se lles atribúen a seres extraterrestres. O conxunto perfila unha cabeza con forma trapedoizal, que tamén está presente nos demais membros da familia e que evoca as formas arriscadas dalgúns personaxes de artistas como Pablo Picasso.

A serie ten orixe nun despregábel publicado en 1995, no que a través dun texto básico e moita ilustración, se presenta o personaxe nun contexto futurista e espacial, que se desenvolve máis amplamente en cada unha das aventuras da serie, conformadas polo momento por: *Anamarciana* (2000), *Anamarciana. Vacacións en Europa* (2003) e *Anamarciana no Planeta Vermello* (2005). O primeiro volume tivo unha boa acollida por parte do lectorado máis novo, que o converteu en gañador do Premio Lecturas 2001³³⁹, distinción que outorgan os usuarios máis novos de bibliotecas de toda Galicia.

Esta aposta pola novidade contrasta co deseño dalgúns personaxes e tamén da estrutura profunda sobre a que se asenta o contido, como é o caso da vaca Lolaescaiflai, que presenta as características propias dunha “rubia galega”, á que se lle engaden algunhas manchas en forma de estrela esparexidas polo corpo, e a descrición da vida de Anamarciana, que reproduce a grandes trazos a estrutura familiar e o contexto tradicional da vida nas aldeas galegas. Estes elementos probabelmente se poidan interpretar como a tentativa do autor de presentar trazos de galeguidade e un código cultural endóxico (González-Millán, 1996: 57) de Galicia a través do seu animal máis emblemático e dun contexto rural moi representativo da vida tradicional, consciente de que a súa obra se enmarca nun espazo alleo para o lectorado agardado.

Desde o punto de vista do contido, *Anamarciana* comeza describindo a localización do seu planeta a través da referencia a distancias astronómicas, un punto moi afastado no universo, cuxo elemento de orientación é a Osa Maior e que resulta invisíbel para calquera telescopio terrestre (“o planeta quintodereita do sistema bisolar”, p. 14). Detense tamén na configuración da súa galaxia, formada por un sistema no que os planetas son redondos e de cores, con diversas características físicas: pedregosos, líquidos, gasosos, con atmosfera e habitantes e outros baleiros, pero onde todos se coñecen e viaxan con “modernos vehículos espaciais” (p. 12), coma se dunha cidade moderna se tratase. As descrições deste sistema dan pé para que o lectorado agardado coñeza características do seu propio sistema solar, que se van ampliando no léxico a través da presentación dos personaxes, os cales desenvolven profesións moi semellantes aos oficios da Terra, aínda que ambientados no espazo exterior.

A localización espacial dá paso aos núcleos sobre os que se asenta a vida da protagonista: a súa familia e a escola. No caso da unidade familiar está formada polo

³³⁹ Convocado por Gálix, coa colaboración de bibliotecas galegas, e a Fundación Caixa Galicia, nel é o lectorado a través das súas votacións quen decide cal é a obra gañadora en cada modalidade, organizadas en franxas de idade.

seu irmán Nanomarciano, ao que cualifica como moi fedello; a súa nai, Adelamarciana, que exporta asteroides de chocolate; e o seu pai, Roquemarciano, que ademais dunha granxa de vacas tamén traballa para unha empresa espacial na que tapa buracos negros. Este núcleo familiar convencional formará parte de todas as entregas, nas que Anamarciana amosa o seu gusto por colaborar coa familia, en especial levando as vacas aos campos de estrelas, unha das súas afeccións máis queridas, na que a acompaña o seu can Quasar, un pastor de Aldebarán. Canto á escola, créase o microcosmos da aula con trazos positivos, tanto referidos á docente coma aos coñecementos que adquiren, que se extrapolan ao plano do fantástico e da divulgación da estrutura do universo. Situada “nun satélite preto do meu planeta” (p. 28), a escola aparece como o lugar a onde acoden todos os nenos do sistema, que ten a dona Estela como mestra, quen é descrita como moi simpática e interesada en aprenderlles cousas novas cada día; e desde onde fan excursións, como as realizadas ao sistema Alfa-bético, con planetas en forma de letras, e ao sistema Decimal, no que salienta “a tradicional travesía do cero á esquerda” (p. 38), mentres que durante os recreos xogan a facer meteoritos.

A familia e a escola son os dous eixos centrais da trama, contextos nos que se desenvolve a vida do lectorado ao que vai dirixida a obra, aínda que agora posto ao servizo da recreación dun medio situado no universo. Deste modo, vaise familiarizando aos máis novos con conceptos como os planetas e as súas características, a súa organización en sistemas, a existencia de asteroides, buracos negros, satélites, meteoritos, etc. Unha recreación na que se adopta a perspectiva da protagonista, abandonada só no remate da obra, na que se proxecta a visión que dende a Terra se ten do planeta de Anamarcian, achegándose máis ao potencial lectorado, que coñece así que os meteoritos que cruzan o ceo son os que producen Anamarciana e os seus compañeiros da escola.

Ao longo de toda a obra texto e imaxe compoñen unha unidade indisolúbel, dado que unha boa parte da información que non se ofrece no texto aparece nas ilustracións a toda páxina, nas que se integran fotografías do universo con debuxos figurativos de carácter infantil, especialmente dos protagonistas. Por veces esta unidade aparece explícita ao remitir a protagonista-narradora a elementos do seu contorno, como: “esta que está comigo é a miña vaca espacial” (p. 14). Por outra parte, hai un claro predominio dos fondos negros, nos que aparecen en primeiro plano ben os personaxes, ben o lugar no que se atopan, que sempre ten de fondo a inmensidade do universo, no que aparecen miles de puntos brancos, o que simboliza a perspectiva

ilimitada dos seus confíns e a insignificancia dos seres vivos ante a súa inabranguíbel dimensión.

Das tres entregas unicamente a primeira conta co peritexto posfacial “Cando o autor fala de si”, no que se inclúe unha breve autobiografía de Alberto V. Ferreiro, na que explica o seu gusto polo debuxo desde a infancia, ao que se dedica profesionalmente como docente, e evoca o poder creador das imaxes como forma de vivir novos mundos e universos.

En *Anamarciana. Vacacións en Europa* (2003) a protagonista dá conta da preparación das vacacións da familia, que se dirixe a Europa, un satélite xeadado do planeta Xúpiter. Anamarciana convida a deixar a rutina atrás, que para ela supón a vida nas “megavilas e o tráfico dos voos interplanetarios” (p. 8), iniciando a viaxe en compañía da súa familia, o seu can Quásar e a súa vaca Lolaescaiflai e unhas amigas desta última. Detállase a equipaxe que ten que levar na viaxe e a ruta que seguen cara á Vía Láctea, durante a que se describen algunhas das características de Xúpiter, planeta ao que se achegan, pois o destino das súas vacacións é o satélite Europa, do que explica que está xeadado, que ten mares submarinos e que é o destino favorito de moitos deportistas, lugar que contrasta con destinos como Ío, onde existen volcáns.

En xeral nesta entrega, dedicada aos nenos e nenas da Costa da Morte (en clara alusión á catástrofe do *Prestige*), predomina o ton descritivo e o afán por fomentar entre os máis novos hábitos saudábeis, neste caso referidos ás vacacións estivais. É por iso que a protagonista explica os pasos que seguen antes de saír de vacacións, como a importancia de romper coa rutina, de que a familia viaxe unida, do respecto e coidado das mascotas e da selección dos obxectos imprecindíbeis en función do destino e as características deste. Neste proceso fornécese abundosa información sobre o planeta e os seus satélites e, igual ca nos demais volumes, as ilustracións recrean con gran colorido o universo, integrando debuxos que particularizan os personaxes e as súas accións, pero presentando tamén elementos aos que non se fai referencia, como un porco que aparece nalgúns páxinas, alieníxenas que están en diferentes espazos descritos, cartaces indicativos de direccións e contidos, etc., establecendo un xogo de identificacións que enriquecen o contido textual.

Cabe salientar tamén o xogo intertextual que se establece co personaxe de banda deseñada Tintín, que aparece inserido nunha das ilustracións e ao que Anamarciana se refire como o “simpático rapaz que pasaba por aló” (p. 40) e que lles sacou unha foto a toda a familia para inmortalizar a viaxe. Deste modo, o texto remite

cara á ilustración obrigando ao lectorado ao recoñecemento do personaxe aludido, ao que non se identifica, pero que resulta inconfundíbel pola silueta da súa cabeza rematada por un topete.

Por último, o terceiro volume *Anamarciana no Planeta Vermello* (2005) comeza salientando a gran variedade de cores que existen no universo, para centrarse despois nas características de Marte, como a orixe do seu nome, a súa situación con respecto ao Sol e o resto de planetas. Explicase que Marte, tamén chamado Planeta Vermello pola cor coa que se percibe desde a Terra, foi habitábel na antiguidade, onde residiron os seus avós, Estrela e Ramonmarciano, cando eran mozos e aos que acode a visitar toda a familia. Para coñecer mellor este planeta, o avó convida aos netos a facer unha viaxe até el na súa nave espacial, explicándolle de primeira man algunhas das particularidades de Marte, como a maior duración do día e do ano, a súa superficie con pegadas dos antigos mares e ríos, a existencia de xeo nos polos, de volcáns, as temperaturas extremas, etc. Canto á súa desertización xustifícase pola contaminación provocada polos marcianos durante moitos anos, até que tiveron que abandonalo. Deste modo, incídese nas características do planeta máis próximo á Terra e segue salientándose a riqueza de cores do universo e de corpos estelares (galaxias, nebulosas, planetas, etc.), unha diversidade que se reflicte tamén no aspecto dos compañeiros de Anamarciana na escola. Un enfoque moi ameno e divertido, desde o que se abordan de modo sutil cuestións como as graves consecuencias da contaminación, risco que pode tamén materializarse na Terra, e a importancia da riqueza multicultural, que vai fomentando entre os máis novos o respecto pola diferenza. É de salientar tamén a inclusión nas ilustracións de elementos de carácter identitario, aos que non se fai referencia no texto, como hórreos na casa dos avós e unha nave espacial en forma de pote, ademais da presenza constante da vaca Lolaescaiflai.

En definitiva, en toda a serie recóllense abondosos datos do sistema solar, as características máis salientábeis de cada un dos elementos descritos do universo e resáltanse condutas que serven de modelo para que o lectorado agardado poña en práctica na súa vida cotiá. Desde o punto de vista do estilo, adóptase un ton desenfadado, directo, cun ritmo áxil, ao que contribúen as frases curtas e os textos breves, complementándose moita información cunhas suxestivas ilustracións, que serven de estímulo para que os máis novos se interesen polo universo exterior e os elementos que o conforman.

A chegada do novo século abriu vías inexploradas na ficción científica dirixida ao lectorado infantil, como a serie á que vimos de referirnos, pero tamén se pensou no lectorado mozo, ao que se dirixiron novelas xuvenís, como *O faro de Arealonga* (2001), de **Uxía Casal** (Santiago de Compostela, 1957), e *Valdamor* (2001), de **Beatriz García Turnes** (Santiago de Compostela, 1973), gañadora do Premio “Lecturas” 2002.

O faro de Arealonga é unha novela con grandes doses de intriga, por veces con trazos das obras detectivescas e policiais, onde prima a aventura e a descuberta do medio e dun mesmo, nun proceso de autoconhecimento e aceptación ao longo do que se constata a dificultade de coñecer as persoas que nos rodean e da aprendizaxe que implica a vida, especialmente durante a maduración e a loita contra os prexuízos. Todos estes elementos combínanse coa descuberta de importantes avances científicos, os cales irrompen nun espazo eminentemente realista, configurándose como posibilidades que poñen ao alcance do ser humano cambios profundos na sociedade, cuxo resultado pode ser positivo ou negativo en función das aplicacións que se faga deles. Estes avances xiran ao redor da importancia da información xenética e o seu emprego en biochips, cos que se poden crear clons, seres aparentemente idénticos, pero nos que o proceso, aínda imperfecto, provoca unha mutación que se manifesta no plano psicolóxico e comportamental. Este aspecto temático establece un diálogo intertextual con *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, na medida en que Néstor, un dos protagonistas encarna a dualidade de Jekyll, mentres o seu clon se converte en Hyde.

Na novela salienta tamén o diálogo entre a tradición mitolóxica e a ciencia, concretamente as lendas de mouros, que para X. M. Eyré (2002: 26) é paralelo ao que se dá entre realidade e ficción. A conversión da Cova do Mouro nun laboratorio no que se desenvolven importantes avances científicos de orde mundial, os cales modifican incluso o aspecto orográfico da zona, representa unha interesante mestura entre a carga máxica asociada ao lugar e a capacidade dos avances científicos para converter o mundo coñecido en universo de posibilidades ilimitadas, aínda que tamén nun perigoso xogo de loita polo control e o poder sobre a humanidade, nunha correlación de forzas desigual, onde a vida das persoas perde o seu valor e se converte nun mero accidente, en evidencia de que existen poderosos controis que manexan os fíos das nosas vidas desde a sombra, sen chegar a se desvelaren nunca os tentáculos que van estendendo ao noso redor e as intencións últimas que os dominan. Unha mestura de realidade e maxia que dá resposta, segundo María Navarro (2002b: VII), a fenómenos naturais dificilmente

explicábeis de forma científica, pero que serven para manter a expectación sobre o relato e tamén para convidar a unha reflexión sobre a falta de interese en erradicar as necesidades do planeta, disfrazadas en aparente preocupación pola humanidade pero cuxa finalidade é o enriquecemento dos máis poderosos. Por outra parte, Navarro (2002a: 29) salienta a presenza na literatura xuvenil galega do tratamento dos avances biotecnolóxicos, cos que os creadores parecen ensaiar formas de solucionar os desaxustes e desequilibrios mundiais, á vez que criticar a falta de ideais e a ambición, contrapostos nesta novela á importancia dos sentimentos da protagonista.

Outro aspecto novidoso na obra de Uxía Casal é o protagonismo dunha moza con necesidades especiais, Rosalía, que aos seus vinte e seis anos tenta saír adiante e facerse un oco no terreo do xornalismo, malia a súa estatura de pouco máis dun metro. Inicialmente o ananismo parece marcar o seu carácter arisco, distante e frío, no que se revela unha actitude dura ante calquera tipo de compaixón ou paternalismo, un carácter fraguado na fortaleza por demostrar a súa independencia, detrás da que se agocha tamén unha grande inseguridade e por veces desconcerto, acentuado polas duras circunstancias que se van producindo ao seu redor.

Rosalía é a narradora testemuña que lle imprime unha forte dose de subxectividade aos acontecementos que vive, especialmente nas reflexións persoais que introduce ao inicio de cada capítulo, as cales difuminan o impacto da acción, pero acentúan a introspección e o retrato psicológico dunha persoa que a medida que vive experiencias moi duras, que a marcan profundamente, se vai aceptando a si mesma e aprendendo a comprender tamén aos que a rodean, aflorando unha afectividade que de partida parecía inexistente.

A trama dá comezo coa chegada da moza a Arealonga, vila da costa galega, á que regresa logo dun tempo fóra traballando como xornalista. A relación con súa nai e os seus cinco irmáns amósase particular, como á marxe dun núcleo no que só se apoia na súa irmá Tareixa e o seu home Charles, mentres que todos os demais aparecen nun segundo plano, practicamente inexistentes. Chama a atención tamén que para se referir aos seus proxenitores empregue constantemente os seus nomes de pía, Pilar e Xulio, establecendo unha distancia, a modo de muro, que se vai esfarelado pouco a pouco a media que se produce unha maior aproximación e complicidade coa súa nai, á que admira polo amor que demostra ao marido morto.

Ademais da casa familiar ten unha grande importancia a visita ao fareiro, Néstor, un vello amigo e coñecido, que encarna a persoa máis importante da súa infancia, co

que sempre mantivo unha relación moi estreita, ao que admira e ao que cre coñecer. Non obstante, a presenza na vila de catro xaponeses e o cambio de actitude de Néstor dá paso ao desencadeamento dunha serie de feitos que poñen ao descuberto unha complexa trama na que o fareiro é o centro, ao redor do que xorden múltiples organizacións interesadas nos seus traballos. A partir dese momento comeza a descubrir que Néstor viviu refuxiado no faro os últimos vinte e cinco anos, onde seguiu desenvolvendo unha intensa actividade de investigación, coa que deu continuidade ao traballo como físico que levou a cabo sendo moi novo no estranxeiro, onde participou en importantísimos experimentos científicos. Durante a estadía de Rosalía en Arealonga vai descubrir a vida oculta de Néstor, os motivos polos que se refuxiou no faro, a importancia do seu traballo como físico, os transcendentos achados que logrou durante os anos de investigación, o seu rexeitamento ás presións dunha organización moi poderosa que tenta facerse co control mundial, consciente do uso fraudulento que pretenden levar a cabo cos seus descubrimentos e, finalmente, a morte do seu clon e del mesmo a mans de mercenarios, non sen antes facer a Rosalía depositaria da chave que permite a quen a posúa controlar o comercio no mundo, crear seres clónicos, reducir a materia ou aumentala, imprimirlle un ritmo de envellecemento moi lento aos seres vivos, que podería convertelos case en inmortais, etc.

A través das conversas con Néstor, Rosalía ten coñecemento das múltiples posibilidades dos biochips, da nanotecnoloxía e do aparello que desenvolveu, denominado APRETA, co que logrou clonarse a si mesmo “con total fidelidade, cando menos en aparencia” (p. 171), aínda que en realidade hai unha diferenza notábel, ao descubrir que o ser creado “desenvolveu facetas que en min estaban adormentadas; amosaba unha ambición abraiante e unha falta de escrúpulos tan perigosa que rozaba a... indecencia” (p. 171), o que os converteu na representación contraposta do desdobraemento da personalidade. O final de ambos os dous, Néstor e o seu clon, é descuberto por Rosalía, que atopa o primeiro moribundo, vítima dun balazo na barriga, e o segundo metido nun saco negro. Estas tétricas descubertas vanlle dando unha dimensión máis aproximada da gravidade da situación na que están todos involucrados e toma conciencia do perigoso que é coñecer por veces algunhas verdades.

É de salientar o xogo simbólico que se produce durante a confesión de Néstor a Rosalía, secuestrados na Cova do Mouro, pois a medida que el lle conta todo o que foi a súa vida e as descubertas que foi realizando, Rosalía vai desfecendo os nós que os manteñen inmovilizados, unha metáfora de que o coñecemento os vai facendo libres,

tanto a nivel simbólico coma físico. Por outra parte, tamén é interesante como se desenvolve o proceso de fuxida da Cova do Mouro, unha saída das profundidades da montaña que lembran o mito da caverna de Platón; a comparación con Ulises no seu regreso á casa, onde Rosalía só é recibida efusivamente polo seu can Carrizo; e a súa delicada situación despois da morte de Néstor, que a fai depositaria do seu segredo e a converte en centro dunha loita na que encarna o papel de David contra Goliath. Todos estes xogos de intertextualidade esténdense a referencias explícitas a autores como Eduardo Galeano, Konstantino Kavafis e J. R. R. Tolkien, que vertebran un tecido de lecturas que crean interese entre o lectorado novo, abríndolle vías de coñecemento e de exploración, á vez que favorecen unha imaxe máis rica e próxima de Rosalía.

Espionaxes, vinganzas, complicidades, actividades secretas, avances científicos, loita polo poder e o control do mundo, pero tamén mitoloxía, tradición e crenzas populares configuran un rico universo, cuxa mensaxe final é que “o mundo non abrangue só o que se aprecia polos sentidos ou a lóxica, que é moito máis complexo e misterioso do que nos empeñamos en crer” (p. 249). A isto hai que engadir a pegada identitaria, que adquire a súa máxima expresión no nome da protagonista, o mesmo có da autora fundacional do sistema literario galego, así como pola súa aplicación ao proxecto e clave de acceso ás descubertas de Néstor, unha chave que lle entrega á moza para que sexa ela a que decida que facer con todo o poder. Relacionado con isto tamén é de salientar o desenvolvemento dos papeis activos que teñen as mulleres ao longo da novela, na que se configura unha saga familiar de loitas persoais, por veces titánicas, nas que a afouteza e o carácter dominante de moitas delas configura un retrato rico dos roles femininos, nos que Rosalía vai adquirindo unha dimensión cada vez máis humana, ao abrirse aos outros e asumir que non pode ser tan dura consigo mesma.

Centrándonos en *Valdamor*, trátase dunha novela xuvenil que se sitúa nun futuro indeterminado, da que a crítica salientou o interese pola proposición dunha serie de cuestións éticas e morais moi relevantes, como a actitude da poboación respecto ao sistema no que vive, o modelo social cara ao que camiña a sociedade actual ou a identidade dos que realmente ostentan o poder (Navarro, 2001: 30), nunha sociedade que aparece polarizada en dous estamentos, localizados tamén en dúas zonas: A (na que se sitúa a clase acomodada, sometida a renovacións celulares regulares, cunha vida regalada e estática, na que non existe a morte e é preciso a esterilización para evitar o aumento da poboación) e B (deprimida e atrasada, na que segue o curso natural da vida, con limitados recursos, ao servizo dos acomodados, mortais e con capacidade de

concibir). A contraposición de ambas clases serve para deseñar o retrato dunha sociedade sometida a estritas leis que obedecen a unha orde establecida detrás da que se agochan moitas desigualdades e inxustizas. Unha das máis importantes é o control dos recursos acuíferos, necesarios para as grandes multinacionais, que prefiren explotar as zonas máis pobres, esquilmandoas, en lugar de asumir os gastos precisos para erradicar a contaminación dos situados en zonas ricas, malia contaren cos métodos e materiais precisos. Deste modo, sitúase ao bordo da subsistencia aos habitantes da Zona B, mentres os acomodados da A seguen vivindo alleos á delicada situación que se crea no seu redor.

A presión sobre as zonas máis deprimidas ponse de manifesto coa aparición de bebés abandonados ás portas dalgunhas casas de familias acomodadas, entre elas a de Ghulipes, un importante político e impulsor do sistema establecido, que é incapaz de entregar o bebé ás autoridades e asume a crianza en compañía de Ruth, a súa muller. Consciente de que as criaturas son abandonadas pola falta de recursos das súas familias, tentan manter en segredo a existencia da nena, á que lle impoñen o nome de Laura. Non obstante, o seu cambio de hábitos pon en alerta á comunidade na que viven, que acaba por descubrilos e denuncialos. Encarcerado, Ghulipes é interrogado por Adela, a psicóloga penitenciaria, coa que colabora nunha investigación sobre a “mente humana para mitigar os efectos das nosas frustracións de seres superiores e razoables” (p. 19).

Iniciada *in media res*, a través das conversas entre psicóloga e prisioneiro vanse relatando os feitos e comeza unha investigación para esclarecer as causas reais destes abandonos, que non poden proceder de persoas acomodadas por estaren esterilizadas, nin sequera dos que están ao seu servizo, que son sometidos a un proceso de esterilización transitorio de dez anos. A conclusión é que na Zona A, en territorio da clase acomodada, hai unha comunidade de *robinsóns* que viven en liberdade, fóra do control das autoridades, que precisan desfacerse dalgúns membros para manter o equilibrio co medio e seguir sendo invisíbeis a ollos da sociedade. A sospeita comeza a asentarse na posibilidade de que se trate de traballadores que durante o camiño de volta á súa marxinada sociedade preferiron arriscar as súas vidas e tentar sobrevivir de modo salvaxe a regresar a unha situación extrema, sometida ás carencias e ao control das clases dominantes.

Cuestións como a morte, a renovación celular, as clonacións, o control da natalidade e, sobre todo, de recursos naturais como a auga son liñas converxentes nunha trama que presenta unha boa combinación de intriga e crítica, fundamentalmente

dirixida ao capitalismo e ao control alienante das grandes multinacionais e oligopolios, que dominan o poder económico a nivel mundial. Tamén se critica a actividade das mafias que trafican cos máis desprotexidos, reflexo do que ocorre en diferentes lugares do mundo (como o norte de África ou na fronteira entre México e os Estados Unidos), unha inmigración ilegal que en moitos casos leva á morte e noutros á fuxida cara a ningunha parte.

Unha novela na que se percibe a forte pegada de *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, como puxo de manifesto Armando Requeixo (2001:4), co que se establece un xogo intertextual explícito, no que Ghulipes, home experimentado e coñecedor das dinámicas dominantes, lle desvela a Adela, inxenua e confiada no sistema do que forma parte, que o mundo que contribuíu a crear carece de sentido, fundamentalmente pola incapacidade de procrear e a desaparición da morte, o que creou seres acomodaticios e acríticos. Ghulipes, sabedor de que o seu final está próximo, enfróntase ao que lle queda de vida desde unha perspectiva crítica, práctica e construtiva, tentando facer reaccionar a Adela, á que lle explica que:

Non queremos un mundo feliz como o de Aldous Huxley –¿leu a Aldous Huxley? –: un mundo de seres sen liberdade e sen opinión, de humanos sen humanidade, de insensibilidade e de asepsia física e mental. Queremos un mundo de persoas, ¿non si? (p. 18).

Unha sociedade que perdeu a súa esencia e na que o cerebro, “a pesar de tódolos avances acadados, segue sendo a grande aventura, o largo territorio inexplorado” (p. 19), especialmente nun mundo no que non ten cabida a morte e ninguén pensa niso, pois o “alén era unha hipótese innecesaria” (p. 107), que se fora transformando nun accidente, nun erro ou nun fracaso da ciencia a medida que a medicina prolongaba a vida da xente, dado que:

coa renovación celular, a morte convertérase nun fantasma terrible do pasado que só ás veces facía a súa incursión de xeito violento –por un accidente, por un asasinato... – na monotonía. Parecía unha cousa máis propia de cans, de gatos, de bichos, ca de seres humanos (p. 106).

O final aberto da obra abre vías a múltiples hipóteses, propiciando a reflexión e a lectura activa e crítica a través da visión dunha sociedade futura que pon sobre a mesa o debate de moitos problemas da actual, desde a polarización do planeta en sociedades

ricas (coincidentes en boa medida co denominado “mundo desenvolvido”) e outras extremadamente pobres (fundamentalmente no continente africano), afogadas por un capitalismo que atopa nelas unha boa parte dos seus recursos (principalmente materias primas) sen permitir o desenvolvemento dos seus habitantes, coa conivencia dos seus propios dirixentes, que sucumben a suculentos subornos, indiferentes ao sufrimento do seu pobo. Por outra parte, resulta moi interesante a reflexión ao redor da morte e o medo ancestral que condiciona a percepción da vida do home, a dúbida ao redor de que agarda despois da morte ou a necesidade de tal “renovación” para unha sociedade que está abocada ao fracaso. Ghulipes toma distancia e bromea sobre estas cuestións, compartindo con Adela as súas dúbidas e incertezas, nas que chancea coa hipótese de que: “Sería gracioso que houbera algo estupendo do outro lado e que o estivesemos perdendo a base de prolongar a existencia terreal con tratamentos de renovación da mediocridade” (p. 107).

Neste mesmo ano de 2001, como xa adiantamos, tamén viron a luz os relatos “A secta do can” (pp. 173-222), de **Miguel Vázquez Freire** e “A primeira aventura de Sheila e Said”, de Ramón Caride Ogando, ambos incluídos no volume que xa citamos *Historias para calquera lugar*. O relato de Vázquez Freire recrea un universo antiutópico, no que se percibe a pegada de autores clásicos como Yevgeni Zamiatin e a súa novela *We* (1921), especialmente polo retrato dunha sociedade na que domina o colectivismo, onde todo está numerado e desapareceron as individualidades; un control absoluto que se ve alterado pola aparición de mensaxes contra o sistema, perturbacións que cuestionan o poder e se convierten en lugares de resistencia, en espazos heterotópicos, é dicir, lugares de fuga, de refuxio, fronte aos espazos distópicos, nos que a liberdade do individuo só é posíbel neste encadramento e cunha duración limitada.

Ao longo de dezasete capítulos breves desenvólvese un relato trepidante, no que son moi numerosos os elementos do relato policial, a intriga, as pescudas, o intento de resolución dun caso no que se busca desvelar ao responsábel das mensaxes que aparecen nas pantallas “públicas e privadas” cualificadas como “agresivas e disolventes” (p. 173). O protagonista é o detective Ax, ao que acompaña unha axente de pantalla, unha androide chamada Alf. A medida que se vai desenvolvendo a trama do relato o lector descobre datos cos que facerse unha idea da sociedade na que se desenvolven os feitos. O espazo principal está representado por unha macrocidade, na que todo se identifica por códigos numéricos, localizada no ano 192 da era da OUU, onde predomina a deshumanización, especialmente pola escasa presenza de seres

humanos, pois a maior parte dos habitantes son androides e robots, de tal modo que se suspenderon as necesidades vitais e a contaminación impide ver a luz do sol.

Desde o punto de vista estrutural organizase inicialmente de modo tripartito, ao atender primeiro á vida do axente Ax e o seu traballo como policía, despois ás mensaxes que aparecen nas pantallas e a súa datación e, finalmente, céntrase na actividade dun mozo de dezaioito anos, do que se descoñece o nome e ao que as autoridades identifican co alias de Dióxenes, por teren aparecido referencias a este filósofo nalgúñas das miles de mensaxes. Entre os datos que se ofrecen do adolescente figura que leva tres anos pechado no seu “turullo” (nome que reciben os habitáculos nos que viven as persoas), que envía mensaxes a través dun código do seu centro de ensinanza, un ser solitario, pechado no seu mundo, que non se comunica verbalmente con ninguén, só a través de “letras e números, palabras e cifras” (p. 178), un marxinal que foi esquecido polo sistema, contra o que desenvolve unha actividade de resistencia na que avoga pola liberdade e a necesidade de pensar das persoas. A súa actitude atopa imitadores que coma el lanzan tamén mensaxes contra o establecido, nun fenómeno de “multiplicación, que el nunca soñara nin desexara” (p. 178), aínda que lle proporciona certa satisfacción. Estas mensaxes chaman á subversión e á rebeldía, irrompendo como virus informáticos nas pantallas dos ordenadores de múltiples lugares (centros educativos, estadios deportivos), fomentando comportamentos violentos que as autoridades non saben como xestionar, un efecto bumerang que acaba por producir a destrución das “catedrais do consumo” (p. 195), grandes centros comerciais que foron arrasados polo lume, nun final simbólico de purificación, que augura a chegada de Dióxenes. Unha destrución que se considera necesaria como paso previo a un cambio radical de sociedade, na que o “mundo todo debería perecer para que outra vida, unha verdadeira vida, nacesse desa destrución” (p. 202).

A través da análise de constantes e de cálculos numéricos a axente Alf atopa algunha pista que conduce a Ax até o responsábel das mensaxes, un “alumno que abandonou o centro e os estudos sen que ese abandono fose denunciado por ninguén” (p. 203). Na análise dos textos que considera auténticos observa que evidencian “unha personalidade rebelde, resistente á autoridade, que se considera vítima dunha acción inxusta” (p. 205). A chegada ao “turullo” do alumno cidadán B10-43.406.502 pon en contacto a Ax cun rapaz que lle relata os abusos e degradacións que padeceu no seu centro escolar, no que bandas organizadas someten aos seus compañeiros a múltiples aldraxes, co coñecemento e conivencia das autoridades. O alumno cidadán B10-

43.406.502 relata como foi vítima dunha das súas accións, na que o ataron a unha consola na que recibía descargas eléctricas cada vez máis fortes e onde tiña que xogar a un xogo trucado que sempre o penalizaba. As descargas foron tales que estiveron a punto de provocarlle a morte. É por iso que decide “non volver ó centro. Que viñeran por el. Pero pasaron tres anos e ningún apareceu” (p. 211). Unha fenda no sistema que sitúa a un adolescente na invisibilidade dun control que se considera absoluto. O illamento e soidade levan o mozo ao final do segundo ano a comezar o envío das primeiras mensaxes da secta do can, un acto de rebeldía que inmediatamente pasa a ser imitado nunha sociedade na que a presión sobre os seus cidadáns é insostíbel, tanto entre os humanos coma entre os seres artificiais.

O coñecemento dos feitos determina a Ax a desconectar a axente Alf e tentar salvar o rapaz, símbolo da súa liberdade e elección como humano, fronte á natureza artificial e determinada da actitude da androide. Deste modo, Ax elabora un informe no que culpabiliza a dirección do centro escolar por corrupta e atribúe as mensaxes a un grupo de rapaces da escola, á vez que presenta a súa dimisión e o anuncio de abandono da macrocidade. Na súa renuncia tómase a liberdade de facer unha observación cara ás autoridades, na que lles transmite que se unhas “mensaxes de imprecisa rebeldía [...] chegan a pór en perigo a OUU e a existencia mesma da macrocidade. Algo non funciona como debería funcionar cando acontece algo así” (p. 217), aínda que é consciente de que será ignorado polas autoridades.

Trátase dun complexo relato no que o tema central é a busca da liberdade, que se manifesta na resistencia a asumir a imposición dunha sociedade que afoga o individuo, onde un dos símbolos máis evidentes do sometemento é un ceo constantemente atoldado sobre a macrocidade, na que ningún deles nunca “vira a lúa, nunca vira as estrelas. Nunca agás nos esquemas animados da escola, nos documentarios da pantallavisión e nas ficcións históricas, naturalmente. Pero iso non era ve-lo ceo, nin a lúa, nin as estrelas” (p. 184). A busca da liberación leva os protagonistas a emprender unha fuxida xuntos, instalándose nunha vella casa de pedra nunha aldea abandonada, desde onde observan abstraídos o ceo limpo que nunca puideran ver, símbolo da falta de ataduras e coaccións.

As conversas entre Ax e o rapaz revelan a orixe desta sociedade alienante, que tivo o seu inicio nunha democracia que lle cedeu o poder ás máquinas, por pensar que con elas todo funcionaría moito mellor. O resultado foi a concentración da poboación en macrocidades, nas que desapareceron as desigualdades sociais e as guerras, pero tamén

se perdeu a esencia humana ao eliminar a reprodución sexual e a diferenza entre homes e mulleres, recorrendo á autosuficiencia, ao aumento da produción e ás clonacións. A curiosidade do rapaz lévao a preguntarlle tamén sobre a súa propia natureza, sobre a que queda planando a dúbida, debido a que Ax non sabe se é humano ou máquina, “pero iso xa non ten ningunha importancia” (p. 222).

Salienta no relato a reflexión ao redor do poder de manipulación dos medios de comunicación, a súa influencia sobre as persoas, en especial a televisión; a visión crítica da escola como institución alienante, na que a rebeldía dos máis intelixentes atopa por veces como resposta a súa marxinação; a sociedade de consumo, na que se perderon os ideais e a liberdade para pensar; a presenza dos *hacker*, persoas agochadas detrás dun ordenador que loitan contra o control desde a rede informática; e o poder da liberdade de elección e a solidariedade cos máis febles e desatendidos, normalmente a infancia, nunha sociedade que se esquece daqueles que máis precisan do agarimo, protección e amparo. Por outra parte, tamén é de salientar o emprego da figura de Dióxenes, filósofo grego que promulgou como ideal a vida natural e independente dos luxos superfluos da sociedade. Dióxenes viviu na pobreza máis extrema e consideraba que a ciencia, os honores e as riquezas son falsos bens que hai que desprezar. Por iso o principio da súa filosofía consiste en denunciar o convencional, liberándose o sabio dos desexos e reducindo ao máximo as súas necesidades. Todos estes elementos configuran unha vez máis liñas temáticas recorrentes presentes na obra deste creador galego, como vimos anteriormente.

En 2002 unicamente se achegou á ficción científica un creador e especialista en literatura de transmisión oral, **Xosé Miranda** (Lugo, 1955), que deu ao prelo a complexa e rica novela xuvenil *Ariadna*. No momento da súa publicación a obra tivo unha excelente acollida por parte da crítica, como amosa o comentario laudatorio de Paula Fernández (2002: 53), que resalta o interese do complexo mundo das relacións humanas que desenvolve, o estilo áxil e a concepción moderna do hibridismo entre os trazos de ficción científica e de relato mitolóxico, nos que se deixa sentir a forte pegada do estilo cinematográfico, tinguido de lirismo, o que propicia unha lectura entrañábel e plástica que enreda ao lector e favorece a comprensión dos comportamentos dos personaxes e a recreación dos escenarios da acción. Pola súa parte, Xosé M. Eyré (2002: 26) salienta o xogo de confusións que se desenvolve ao longo da novela, na que tamén valora a análise, a través da proxección cara ao futuro, de aspectos que teñen lugar na actualidade, como poden ser as consecuencias da globalización, entre elas a

neutralización das personalidades en favor dun único ideal “baleiro e artificial”. Este crítico sobrancea como un aspecto moi positivo o tratamento do lectorado mozo, ao que se dirixe en primeira instancia a novela, como seres “pensantes, capaces de descubrir e interpretar a rica simboloxía” (Eyré, 2002: 26) da que bota man o autor, en especial polos baleiros de información que propositadamente se perciben en toda a obra.

Un dos aspectos que cabe salientar é o complexo xogo de intertextualidades que se establece con obras da literatura universal, como *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson; e *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Philip K. Dick, que se citan de modo explícito, pasando por outras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; *The Island of Dr Moreau* (1895), de H. G. Wells; e *The Lost World* (1912), de Arthur Conan Doyle, títulos que serven de base a unha relectura actualizada e moderna de referentes fundamentais da ficción científica, que se ven moi enriquecidos pola presenza de elementos da mitoloxía clásica, como símbolos, mitos e animais fantásticos, os cales conviven con seres híbridos, clónicos e robotizados, froito da experimentación xenética extrema, da combinación de xens e da súa manipulación, que teñen resultados de novena xeración, poñendo a proba os seus límites e manifestando constantemente a dualidade como elemento inherente á natureza de todos os seres, recreando a capacidade de imaxinación do ser humano e a súa vontade por superarse a si mesmo.

Desde o punto de vista do contido, a novela comeza *in extrema res*, pois os acontecementos narrados tiveron lugar hai tres anos, actualizándose a través da evocación en primeira persoa da narradora-testemuña Adriana e Ariadna, dous seres idénticos que inicialmente se consideran a si mesmas xemelgas, pero cuxa percepción mudará radicalmente despois dunha viaxe ao planeta Terra, que realizan desde o satélite Europa de Marte, lugar da súa procedencia. A viaxe interplanetaria leva as protagonistas a un destino virxe, un auténtico Edén, no que a presenza humana se reduce ao complexo vacacional Cristal Palace, desde o que se organizan excursións para xente adiñeirada que quere coñecer de preto un mundo vizoso, primitivo e cheo de vida, no que conviven múltiples especies de animais, nun percorrido polos “interminables bosques do norte, con saídas para ver as mandas de bisontes innumerables e as míticas fervenzas, para percorrer os camiños da aguiá e do lobo” (p. 11). Un mundo aparentemente virxinal que ten un pasado escuro, un ciclo que se pechou despois de situalo ao bordo da extinción e que foi recuperado artificialmente, un campo de ensaio no que o home ten restrinxida a súa entrada, responsábel da destrución, da explotación e do colapso, ao que agora, desde

diferentes planetas do sistema solar, acode de vacacións, como explica Mr. Gide, director do hotel Cristal Palace e guía dos visitantes:

os humanos marcharon hai xeracións. Pero nel hai outros seres, xa o viron, animais. Animais, uns reconstruídos, outros orixinarios. E animais transxénicos [...] Temos mapas de como era este planeta antes da catástrofe. Pero agora este planeta é reserva de vida natural por convención interplanetaria. Non está permitido que volvan a el os seres humanos (pp. 42-43).

Este universo tan suxestivo contraponse ao lugar de procedencia das protagonistas, que viven nunha “cidade superpoboada, encerrada na súa bóveda sempre embazada, coa súa gravidade imitada, cos seus altos edificios grises, co seu fume” (pp. 19-20), situada en Europa, satélite de Marte, e da que moi avanzada a trama sabemos que se chama Neonapoli (p. 69). Todos estes detalles xustifican a ilusión das xemelgas por gozar dunha viaxe que é un premio outorgado por unha marca de cereais, un destino inalcanzábel para a maior parte dos habitantes de Marte, o cal acaba por converterse nun pesadelo, nunha loita constante pola supervivencia, nunha viaxe física e emocional que evidenciará verdades ocultas, segredos inconfesábeis, que provocarán a separación de dous seres que inicialmente se consideran idénticos e inseparábeis.

A narración na que se evoca esta viaxe está inzada de múltiples presaxios de que algo funesto ocorre na Terra. Un deles é a visión inquietante da Colonia Penitenciaria na que a nave se detén a repostar, definida como o “lugar no que están confinados tódolos presos de tódolos planetas e satélites do sistema” (p. 12), enormes construcións nas que viven en condicións extremas. A esta visión engádense outros detalles, como o gran número de homes armados que aparecen por todas partes, imaxes que poñen de manifesto unha ameaza constante sobre o grupo de viaxeiros, de aí que sintan certo receo e se pregunten: “¿Por que a necesidade de tanta xente armada nun planeta solitario, sen máis presenza humana que a nosa e outra como a nosa a miles de quilómetros de distancia, no hemisferio sur?” (p. 26). A inqueda debida a estes detalles convértese en realidade no momento que da espesura saíron “oito homes vestidos con farrapos raiados e armados con pistolas e fusís” (p. 36), dos que se acaba por descubrir que “son presidiarios fugados da Colonia Penitenciaria de Marte” (p. 43) e que secuestran ao grupo con ameazas de morte, descubríndolles que non son os únicos que deambulan polos bosques. Deste modo comeza a cuestionarse a mensaxe propagandista de “paraíso perdido” co que se describe a Terra.

O emprego de pistas, que nunha lectura atenta poñen ao lector sobre aviso de que algo se está desencadeando, lévase a cabo de forma recorrente nas apelacións que no texto aparecen entre Ariadna e Adriana, presentadas como xemelgas idénticas, pero entre as que se van cruzando acenos que cuestionan tal natureza, como en afirmacións do tipo: “ti naciches para ser un xenio, ti fuches concibida, irmá, para ser xenial, única, diferente. Aínda que teñas o meu rostro e as miñas mans, aínda que teñas tamén o meu cerebro e, se cadra, o meu corazón: ti es soa, meu amor, soa” (p. 13). A esta diferenciación contribúe de modo fundamental un dos personaxes do grupo, Moody, que desde o inicio percibe a diferenza (“Moody nunca nos confundía”, p. 70) e que sente inclinación por Ariadna, á que considera “verdadeiramente valiosa [...] Valiosa e... estraña” (p. 35) e da que se namora, provocando o distanciamento entre ambas, que se fai manifesto na postura de oposición e contradición que “por primeira vez na miña vida” (p. 71) leva a cabo Ariadna ante Adriana.

A combinación de todos estes elementos provoca a confusión do lector, especialmente cando muda o tratamento entre elas, como poñen de manifesto apelacións do tipo: “ti, mamá, ti sabíalo desde o principio” (p. 39); “Apareciches, mamá” (p. 47); “Nesa marcha incesante, mamá” (p. 48); “eu lembrei, mamá” (p. 58), para volver de novo ao tratamento fraternal en: “As lembranzas, miña irmá, non eran súas, claro está” (p. 49) ou “miña irmá” (p. 57), aspecto que só no momento final se pode comprender en toda a súa dimensión, pero que contribúe a crear confusión e a propiciar o interese por saber que se oculta detrás destes cambios no tratamento entre elas. Un xogo de dualidades que acenan cara a unha identidade en construción, que se evidenciará a través da viaxe iniciática que leva a cabo Ariadna, aínda que cuestiona a súa propia natureza de clon, de ser creado para a perpetuación de súa “nai”, cuestionando a dependencia coa que supostamente foi concibida.

A construción de personalidades, o proceso de maduración dos personaxes e a complexidade de que os seres se atopen e coñezan a si mesmos correspóndese de modo simbólico coa concepción dos espazos, como por exemplo o hotel, que se describe como “longos e intrincados corredores, que reproducían a forma arquetípica dun labirinto” (p. 16), deseño que tamén presenta a cidade que atravesan: “A cidade é un labirinto” (p. 83) e sobre todo o mundo subterráneo no que se ven somerxidos polos seus captores, “un labirinto peor son as cloacas polas que chegamos ata os cuartos do Torvo” (p. 83). O paso por estes “labirintos”, físicos e emocionais, desembocarán na chegada a unha illa, na que descubren un dos segredos mellor gardados do planeta: a

existencia dun laboratorio xestionado polo doutor Jaeckel, “un home con implantes xenéticos, era un ser transxénico e levaba os xenes [...] produtores de luz” (p. 89), responsábel dos experimentos xenéticos que se levaron a cabo durante anos no lugar. Retrátase a Mr. Jaeckel como un ser obsesionado por un proxecto demiúrxico: crear unha nova especie, debido a que “os humanos non cambiaron ningún dos seus hábitos, que as guerras, as desigualdades e a miseria continúan e que desastres similares ó deste planeta non solucionarían nada” (p. 95), por iso entregou a súa vida a “crear outra especie que nos substitúa e non cometa as mesmas torpezas. Teño o planeta, o único verdadeiramente habitable, o único feito á medida adecuada: este. Fáltame a especie para habitalo. Ese é o empeño da miña vida” (p. 95).

A figura de Mr. Jaeckel, que durante anos colaborou co seu irmán Mr. Gide nos experimentos xenéticos, configura unha relectura da dualidade da natureza humana que representan estes personaxes na literatura universal, cunha ollada benévola sobre o “creador”, consciente de que é “cruel” porque “destina as súas criaturas á infelicidade” (p. 98), entre as que o seu maior logro é Moody, ao cal creou “a partir dun primate, un orangután” (p. 99). Todos estes datos sitúan ao lector ante unha visión futurista da creación do mundo, dunha nova orixe da civilización que finalmente terá o seu Adán e a súa Eva en Moody e Ariadna, que fican sós na Terra.

En definitiva, trátase dunha novela na que se desenvolve unha cosmovisión sobre un novo inicio da vida na Terra, na que Miranda recorre unha e outra vez á deconstrución e reinterpretación dos mitos, apelando constantemente á natureza dual dos seres e á convicción de que nada é o que parece, todo é susceptible de mudar, incluso a esencia dos propios seres. É de salientar neste sentido entre os múltiples personaxes que aparecen ao longo da novela o de Preciosa, unha “muller mecánica” (p. 66), programada e artificial, que como todos os clónicos e seres artificiais “ignorán a súa condición de tales, ou, se temos que crer o que nos dixo Moody, só en ocasións e brevemente sospeitan o que son, aínda que non sexan capaces de verbalizalo nin sequera a nivel mental e o esquezan axiña” (p. 49). Non obstante, Preciosa contradí a súa propia natureza ao recuperar lembranzas e sentimentos da nena da que foi clonada, o que a sitúa nun proceso imparábel de humanización que culmina no momento que é capaz de tomar decisións “antinatura”, como entregar a súa vida para salvar os compañeiros, inmolándose cunha bomba para matar a mantícora e apagando o botón que interrompía a súa vida, aspecto para o que non estaba programada.

En definitiva, unha obra moi ben artellada, na que domina unha gran dose de intriga, que a modo de nobelo se vai desleando, avanza e retrocede nun xogo de descubertas que atrapan o lector nun proceso de reconstrución de grande interese, arrastrándoo cara á resposta de moitos cabos soltos, sen dar solucións concisas, pero abrindo o proceso creador nunha reconstrución persoal e múltiple. Un bo exemplo disto son as referencias nas que se dá por suposto o recoñecemento do lector modelo de personaxes como “un xigante cheo de cicatrices e coseduras, como se estivese feito con anacos de persoas distintas” (p. 80) ou o monumento que aparece preto da illa, na que se vían “aínda os restos carunchados dunha estatua de muller cun facho na man ergueita” (p. 92).

En 2003 **Ramón Caride Ogando** aproximouse de novo á ficción científica³⁴⁰ cunha obra dirixida aos primeiros lectores, *Ruki, o rato robot*, na que predomina unha concepción eminentemente fantástica do universo recreado, no que se integran elementos electrónicos e inventos mecánicos, así como as novas tecnoloxías, en especial os ordenadores, que dan paso á aventura interplanetaria do protagonista. En opinión de María Navarro (2003: VII) Caride regresa ás coordenadas recorrentes na súa obra para os máis novos, incidindo nos sentimentos no mundo robotizado que crea e a importancia da compoñente humana no funcionamento das máquinas. Neste caso, a viaxe por diferentes planetas sérvelle ao protagonista para converterse nun heroe que loita pola igualdade, a xustiza e a solidariedade entre as distintas civilizacións coas que entra en contacto e que serven para familiarizar os máis novos cun universo imaxinativo e divertido, moi influenciado pola cinematografía, da que se toman prestados tópicos e estereotipos, en especial o do protagonista, convertido nun superheroe.

Concibido cunha gran dose de humor, o relato recrea as múltiples aventuras dun rato mecánico desde a súa construción da man de dous nenos, Pedro e Petra, veciños inseparábeis, imaxinativos e algo fedellos, dous estusias das aparellos electrónicos que deciden construír un rato para teledirixilo. Non obstante, o pánico que sente a nai dun deles ante estes bechos provoca o enfado dos maiores e unha desfeita na casa, da que tentan protexer o rato agochándoo nunha cafeteira que Petra garda dentro do

³⁴⁰ Neste mesmo ano tamén viu a luz o volume de banda deseñada *Phisax: habitante de Igualdade*, publicado polo Servizo Galego de Igualdade na súa colección didáctica. A obra, de cuestionábel calidade literaria, conta con textos de Isabel Trigo Cotelo e ilustracións de Manuel Rajal Fernández, que recorren á figura dun extraterrestre para desenvolver unha reflexión sobre a necesidade de promover entre os máis novos valores como a tolerancia e a igualdade. Unha proposta que foi concibida como ferramenta didáctica para que os mediadores realicen con máis eficacia o seu labor, pero á que non se lle pode considerar valor literario, polo que non será obxecto de análise neste traballo.

procesador de seu pai. No medio da lea que ten lugar para descubrir de onde saíu o rato desencadéase unha tormenta e unha “enorme descarga eléctrica [...] entrara no ordenador, afectando tanto ó aparello coma ó seu inquilino, o rato mecánico” (p. 23), ao que lle é transferida a memoria do disco duro, a intelixencia artificial dos programas e a enerxía desencadeada no fenómeno, que dá paso a unha mutación e converte ao rato no único tripulante dunha nave espacial diminuta que inicia unha viaxe polos límites do universo.

As aventuras do rato propician que unha vez máis Ramón Caride xogue na súa produción con elementos propios da exploración do universo, tanto polo emprego de léxico específico (galaxia, planeta, satélite, nave, enerxía cósmica, antenas ou especie alienígena), coma pola ambientación xeral da trama, na que a loita de Ruki pon de manifesto moitos dos graves problemas que padece a humanidade. Son de salientar entre eles a crítica da ambición desmedida duns poucos e o perigo que entrañan os totalitarismos, a ameaza que supón para a vida a escaseza cada vez maior de recursos naturais como a auga, o cambio climático que provoca alteracións nos climas e nos hábitats, a contaminación producida pola expulsión ao espazo de gases que producen o efecto invernadoiro, a sobreexplotación e o esgotamento das fontes de recursos naturais ou a introdución de especies exóticas en hábitats que non están preparados.

O protagonista logra erradicar estes problemas nos lugares aos que chega, á vez que descobre o culpábel, encarnado polo seu antagonista, o teixugo Garduño, “que era capaz de calquera cousa para facerse rico” (p. 45). Este personaxe, caracterizado por actitudes cuestionábeis e rexeitábeis, encarna aqueles seres faltos de valores que precisan de alguén que comprenda a causa da súa actitude, neste caso xustificada pola soidade, debido a que “se sentía só e por iso lle entraban tantas arroutadas de facer mal” (p. 89). A descuberta da amizade logra facerlle superar a súa maldade e crer que “os amigos non hai cartos que os paguen” (p. 89), o que o leva a modificar radicalmente o comportamento e colaborar con Ruki para seguir traballando a prol da xustiza, a solidariedade e o equilibrio do universo, aspectos que tamén salienta María Navarro (2003: VII), que chama a atención sobre a querencia de Caride Ogando pola ficción científica, a presenza de sentimentos no mundo robotizado que crea e a importancia da compoñente humana no funcionamento das máquinas.

Cabe salientar tamén que no texto se lle presta atención a cuestións que lle afectan directamente á infancia, como é o condicionamento dos espazos, especialmente os urbanos, que constrinxen a imaxinación dos seus habitantes, condicionando os seus

xogos e facéndoos conscientes do espazo reducido no que se desenvolve o seu lecer, como pon de manifesto Petra, que ante a suxestión de Pedro de construír un home robot lle pregunta onde pretende gardalo, xa que “a túa casa e a miña son cativas de máis” (p. 9). Tamén é de interese a atención prestada á relación entre infancia e adultos, que funciona a modo de alteridade desde o primeiro momento, no que os xogos infantís se desenvolven ás agachadas dos pais, ocultándolles que o rato que apareceu na cociña é deles, pero tamén se manifesta no momento final, no que se fai evidente o distanciamento entre os rapaces, xa mozos, e seus pais, que “estaban a maior parte do tempo traballando fóra das casas e chegaban pola noite moi cansos, sen ganas de cousa ningunha” (p. 90). Unha distancia que marca as relacións e propicia unha reflexión ao redor da soidade, desatención e falta de agarimo que padecen moitos nenos, así como a importancia da amizade e complicidade cos seus iguais, especialmente en períodos vitais como a adolescencia e mocidade.

Entre os recursos dos que bota man o narrador cabe salientar a esaxeración e o humor, os xogos de palabras, o emprego de neoloxismos (guquipuquis), de derivados (Rateiramoitopé, Ratocolmo, rato cempés, ratos abellóns, Repatón, Verdepata, lagartofrío, etc.), así como as comparacións con referentes familiares para os máis novos e as apelacións constantes do narrador para manter a atención e interese do lectorado agardado, que pode observar nas ilustracións figurativas de **Manolo Uhía** (Portonovo, 1944) a recreación visual dalgunhas escenas do narrado, aínda que sen achegar información adicional ao texto. Son imaxes acquareladas, nas que se difuminan os contornos e que sitúan os personaxes en contextos imprecisos, imprimíndolles un carácter de indeterminación espacial moi acaído ao texto.

No ano 2004 apareceu a primeira obra dunha autora novel, **Conchi Regueiro** (Lugo, 1968), *Un marciano neste mundo*, coa que foi finalista no Iº Premio “Meiga Moira” de Literatura Infantil e Xuvenil e na que se deixan sentir feblezas propias dunha obra inicial, de autora principiante, tanto a nivel lingüístico, coma no desenvolvemento da trama. É unha novela eminentemente realista, cuxa temática xira ao redor dos problemas propios da adolescencia e a descuberta de feitos do pasado que permanecían silenciados para a protagonista, Nerea. A irrupción do fantástico dáse a través do desenvolvemento dun experimento no que participa a rapaza, caracterizada por un inusual coeficiente intelectual, unha moza brillante que con catorce anos é capaz de colaborar con científicos da universidade para deseñar unha máquina do tempo, que ela mesma acaba por poñer en marcha.

Ao longo do relato, no que se bota man de elementos dos avances científicos e técnicos, séguese unha liña paralela entre a vida cotiá, propia de calquera moza do seu tempo, e o traballo que desenvolve na universidade, do que non lle fala a ninguén e que aparece como unha simple anécdota, case unha extravagancia á que se lle presta escasa atención. Este día a día vese alterado no momento no que aparece na casa o seu avó paterno, Carlos, un exiliado en México, do que non tiña coñecemento e quen lle revela a historia que marcou a súa vida: as graves consecuencias que para el e a súa familia tivo a guerra civil española e o distanciamento que desde entón sufriu co seu fillo, o pai de Nerea, que nunca lle perdoou a súa implicación absoluta na loita pola liberdade, recriminándolle as dificultades derivadas da súa ausencia, nas que a súa nai tivo que sacar adiante a familia en solitario.

Técese así un relato iniciático no que teñen moita importancia os conflitos interxeracionais, nos que Carlos e o seu fillo Agustín poñen de manifesto a brecha que entre eles abriu unha etapa escura da historia recente, da que as xeracións intermedias prefiren non falar, botando terra sobre un episodio doloroso que segue condicionando as súas vidas no presente, debido a que o exiliado sente que regresou a un lugar ao que xa non pertence e o fillo considera que prefería non ter preto o seu pai, que representa a vergoña dos perdedores, a carencia infantil dunha figura paterna, a escaseza e dificultades coas que se tivo que enfrontar a nai, presionada polas autoridades, etc. O afán de Carlos é conseguir aproximarse ao seu fillo, malia que é plenamente consciente de que “cando se é un clandestino se perden moitas cousas, entre elas o cariño do teu fillo, ou o amor dunha muller farta das ausencias continuadas de alguén que lle prometera estar sempre ao seu carón” (p. 215).

A temática da memoria histórica, que desde inicios do século XXI comezou a ter presenza en novelas xuvenís de creadores galegos³⁴¹, representa nesta obra o único caso de confluencia coa ficción científica, que é empregada como medio de reparar unha inxustiza e mudar o curso da historia, que por veces resulta excesivamente forzada, rompendo a verosimilitude e credibilidade do narrado. Téntase mitigar este aspecto a través dunha incidencia constante na capacidade intelectual de Nerea, nos seus coñecementos en Física Cuántica e no seu traballo de investigación sobre un “prototipo de vehículo temporal que nun futuro permitirá transportar obxectos no tempo” (p. 100). A isto engádese o feito de que a viaxe ao pasado e a salvación do seu tío avó aparece

³⁴¹ É o caso paradigmático de Agustín Fernández Paz, especialmente nas obras que conforman o denominado “ciclo das sombras” (Soto, 2008: 254).

como mera anécdota, un acontecemento que practicamente non ten consecuencias, agás devolverlle un irmán adolescente a seu avó Carlos, deixándose sentir unha forte influencia cinematográfica, na que a heroína irrompe no pasado, rescata o mozo e regresa inmediatamente ao presente do que saíra, sen ser vista por ninguén.

Resulta de máis interese a alteridade que se establece co mundo dos adultos a través da perspectiva de Nerea, especialmente no traballo en equipo na universidade, onde se reflicten comportamentos contraditorios, nos que os científicos e empresarios involucrados no proxecto amosan, por un lado, unha vontade inquebrantábel de mutismo e experimentación constante para desbotar calquera erro e, polo outro, existen resultados inmediatos para ver a rendibilidade económica dos seus investimentos. Neste contexto a moza é testemuño tamén das longas horas de traballo no artefacto que aparece descrito seguindo a imaxe recorrente de moitas das obras de ficción científica, tanto literarias coma cinematográficas:

O primeiro tripulante do cilindro tería que ir de pé tecleando ordes nunha especie de ordenador portátil polo escaso tamaño do habitáculo interior. Este manteríase fixo mentres a carcasa externa rotaría a millóns de revolucións, comprimíndose até poder escorregar por algúns dos infinitesimais buracos de verme que conectan con calquera outro intre temporal (p. 124).

A decisión de Nerea de converterse na primeira tripulante do experimento supón contravir as ordes do equipo de investigación, que marcou como punto innegociábel a imposibilidade das viaxes ao pasado, por considerar que “non podemos arriscarnos no máis mínimo a alterar os acontecementos pasados e presentes. Poderíamos crear o caos, afectando incluso a vidas humanas. Enviándoos ao futuro haberá polo menos un control actual da situación” (p. 121). Non obstante, as circunstancias familiares e a descuberta de que unha noite do ano 1936 houbo unha sabotaxe dun almacén no que Agustín, irmán maior do seu avó Carlos, morreu vítima da traizón dun compañeiro, impúlsaa a tentar mudar os feitos salvándolle a vida nos intres previos ao incendio, onde recolle a Agustín, trasladándoo con ela até o ano 2004. Un salto temporal de sesenta e oito anos que encaixa con dificultade o mozo, que desexa volver ao seu tempo para continuar coa súa vida, incapaz de asumir a visión dun mundo descoñecido e futurista para el. A axuda da sobriña neta, as súas amigas e o seu irmán Carlos contribuirán a que a súa nova oportunidade de vivir se realice de forma plena en México. O recurso de regresar ao exilio no que viviu Carlos durante boa parte da súa vida permite manter segredo este

feito para a familia de Nerea, á que se lle oculta a recuperación de Agustín, relegándoo á invisibilidade do mesmo modo que durante anos fixeron con Carlos.

A descuberta dunha época escura, dunhas circunstancias históricas que nada teñen que ver coa realidade cotiá dos mozos abre camiños cara á fantasía e a toma de consciencia, impulsando os máis novos a actuar, tomar decisións arriscadas e loitar por mudar unhas circunstancias que en moitos casos lles foron agochadas. Neste contexto introdúcese un dos desexos máis perseguidos pola civilización humana: a viaxe a través do tempo. Non obstante, a autora suxire máis que trata esta temática, que aparece supeditada á cotidianidade de Nerea e ás preocupacións propias da súa idade: a descuberta do amor, as saídas coas amigas, as compras, o desexo de ter cartos para os seus caprichos, as tácticas para ligar co rapaz que lle gusta, etc. Outros temas que aparecen como acenos é a vinculación de seu avó coa imprenta durante a mocidade e as súas actividades na clandestinidade, ou a descuberta de que o mozo que lle gusta é homosexual, un tema moi pouco tratado na Literatura Infantil e Xuvenil galega que aparece apuntado e como desencadeante do primeiro desengano amoroso de Nerea, que amosa sempre unha madurez e capacidade de gardar silencio sobre o que ocorre ao seu redor realmente sorprendente, aspecto no que só en contadas ocasións se amosa unha actitude infantil e distraída, provocada polos conflitos propios da adolescencia.

Nesta obra Conchi Regueiro aborda episodios da historia recente para fomentar a reflexión entre o lectorado mozo sobre feitos que marcaron o devir histórico de Galicia, como foi a guerra civil, malia que por veces a novela e o personaxe resulten pouco verosímiles, forzados polo interese de compaxinar o recoñecemento coa vida cotiá dunha adolescente e a extraordinaria experiencia vivida no terreo da investigación. Esta autora seguiu coa produción de ficción científica en traballos posteriores, como na novela en castelán para o público en xeral titulada *La moderna Atenea* (2008).

De marcado carácter futurista e máis centrada nas coordenadas xenéricas da ficción científica, viu a luz en 2005 a novela xuvenil de **Manuel Darriba** (Sarria-Lugo, 1973) *Experimentos coa mentira*, unha especulación de orde social na que se recrea un posíbel futuro a partir das directrices que rexen o mundo actual. Aspectos como a carencia de relacións familiares, o baleiro filosófico, as ansias de poder ou o individualismo son algúns dos síntomas que se sitúan na orixe das desavinzas que dominan a sociedade recreada. Unha novela na que o ambiente está marcado por unha gran carga de violencia, na que os personaxes loitan por sobrevivir nun mundo que afoga as individualidades e onde a caza do individuo é a razón principal. Unha ficción

científica na que o mundo presentado resulta apocalíptico, afogante e dominado polo terror político e ideolóxico exercido por unha oligarquía despótica en nome dun suposto ben común. Un mundo no que a guerra é permanente entre estados totalitarios, que manteñen posicións relativas, que cambian en función de súbitas e cíclicas mudanzas de identidade do aliado e do inimigo.

A novela é unha alegato antibelicista, unha crítica mordaz a un dos conflitos que nos primeiros anos do século XXI conmocionou Europa, a invasión de Irak en 2003, que adianta o título e aclara o epígrafe, en forma de cita, no que se reproducen as palabras do entón presidente do goberno, José María Aznar, “Estamos trabajando en ello”, considerado responsábel da participación de España nunha guerra que espertou conciencias e mobilizou a unha gran parte da poboación na súa contra, revelándose contra a gran mentira que se empregou como argumento para iniciala: que ese país contaba con armas de destrución masiva. Unha polémica que segue aínda vixente, na que despois de demostrarse a falsidade das razóns esgrimidas polas potencias involucradas, as responsabilidades non son asumidas nin imputábeis aos principais impulsores, amparados nas súas cómodas e seguras posicións, indiferentes aos miles de vidas perdidas, aos sufrimentos dos mutilados e á desaparición das institucións e da orde social, que deu paso ao caos e o desamparo dos máis débiles: a poboación civil.

A experiencia do autor como reporteiro de guerra e enviado especial a lugares de conflito no mundo sérvelle para deseñar un retrato irreverente, ferinte e directo, que sacode a conciencia do lector, acomodado nun mundo que se presenta como seguro ao seu redor, no que se introduce unha realidade incómoda, que lle fai sentir a súa debilidade, monicreque nunha sociedade dominada por grandes intereses e na que o individuo está rodeado por mentiras, nas que se amparan moitas das decisións determinantes ao longo da historia, maquilladas e manipuladas para seren transmitidas a unha opinión pública que raras veces consegue mudar as decisións tomadas de antemán.

O armamentismo, o capitalismo voraz, as guerras sucesivas, as loitas por acadar cada vez máis cota de poder, o emprego de símbolos baleiros e mitos creados co propósito de xustificar unha ideoloxía son algúns dos elementos que aparecen no mundo futuro recreado, polarizado en dous bloques irreconciliábeis: o Novo País, resultado dun núcleo centrífugo -os Estados Unidos de América- e a Gran Potencia, “aglutinada e fermentada a partir das sobras do que algúns chamaron ‘neocolonialismo’” (p. 81). Unha loita encarnizada polo poder que ten a súa máxima expresión no secuestro de Bei Li, procedente da antiga Taiwán e fillo de dous científicos pertencentes a movementos

ideolóxicos opostos, cuxa capacidade para a lectura mental o converte nun ser de valor incalculábel para os poderes na sombra. Recluído polo Novo País nun luxoso refuxio subterráneo, é secuestrado por un grupo de soldados da Gran Potencia, que teñen a orde de entregarllo ao Coronel, autoridade máxima. Non obstante, no momento da entrega observan que non é o Coronel quen acode a recoller o prisioneiro, polo que deciden fuxir con el e refuxiarse na selva mentres non reciban outras ordes. A medida que avanza a trama descóbrese que o Coronel traizoou a Gran Potencia e vendeu a Bei Li a uns ricos capitalistas, os trillizos Van Gent. Finalmente o grupo, conformado por tres soldados e Bei Li, enfróntase aos homes do Coronel, que os matan, agás a Bei que se suicida.

A novela pon de relevo a importancia que ten a información na sociedade actual, e tamén na futura, por iso de modo altermo se desenvolve a trama do secuestro de Bei Li por parte dos soldados da Gran Potencia e os interrogatorios que no Novo País se levan a cabo entre persoas que o coñeceron ou tiveron algún tipo de relación con el, como un tío materno, unha compañeira de universidade, o seu profesor de mentalismo na Alta Institución Educativa, o director do centro de reeducación onde o ingresou súa nai para loitar contra as influencias do pai, un profesor desta institución, Sean Altman, co que mantivo unha relación afectiva, e un soldado que o custodiaba. Constrúese así un retrato psicolóxico do protagonista, defínese como unha persoa introvertida, moi calada e solitaria, da que ninguén pode afirmar que o coñeza, o que contribúe a aumentar a súa mitificación. Os apéndices finais, nos que se ofrece o retrato da nai e o pai de Bei Li, inciden na manipulación que segundo a tendencia ideolóxica se lle imprime á información que se ofrece sobre eles, ao reproducir dúas fontes pertencentes a cada un dos bloques de poder, que publicitan e difunden entre os seus a información propagandística máis acaída á súa ideoloxía e ao interese de adoutramento.

É tamén nesas apéndices finais onde se introduce información relevante para entender a disposición de forzas ao redor da Gran Potencia e o Novo País, resultado duns movementos xeopolíticos insólitos na Historia mundial pola súa profundidade e rapidez, construídos ao redor dun forte poder industrial, que se pechan en si mesmos malia os intereses mutuos que os beneficiarían, pero aos que se renuncia pola inseguridade e desconfianza que se estableceu entre ambos. Explicase tamén como incide no universo literario recreado a atomización que se iniciou no século XX e que desembocou na crise das relacións familiares, nunha nova sexualidade, nunha precarización do mercado laboral, o que provocou que se estendese un sentimento

existencial de baleiro e que conducise á degradación de vínculos que até había pouco tempo eran incuestionábeis. Por outra parte amósanse tamén as consecuencias do emprego de armas químicas, que provocaron mutacións en diferentes partes do mundo, como por exemplo na selva, onde os soldados que escoltan a Bei Li se teñen que enfrontar con licántropos, seres que “xurdiron da mutación de tribos ágrafas expostas ao sarín” (p. 45). Canto ás persoas implantóuselle un “chip de adaptación” co que loitar contra as condutas primitivas provocadas polo individualismo voraz, un programa de socialización que desencadea un pensamento único, que non admite posicións críticas nin opinións en contra, as cales son reprimidas e eliminadas en institucións correccionais; a educación moral estrita e fortemente ideoloxizada carece de tabús sexuais, aceptando as relacións homosexuais, non por liberdade, senón como imitación da Grecia clásica, na que “os homes de boa posición cultivaban a filosofía e os praceres. Sinaladamente, o viño e a compañía de efebos” (p. 49).

Neste contexto, Bei Li encarna unha posición crítica, unha visión clara do mundo que o rodea, do que opina que “o Sistema estaba edificado sobre un manto de podremia” (p. 56) e que era insostíbel. Mantén igualmente que as guerras obedecen a un sinxelo cálculo de probabilidades e que son a única saída para as reservas de armamento que “medran moi rápido, tanto na Gran Potencia como no Novo País. Nalgún momento é preciso desfacerse dese lastre para a economía, provocar novas fabricación, conter o ritmo demográfico...” (p. 60). Este personaxe rebelde e o proceso que se articula ao seu redor lembra, a grandes trazos, ao protagonista da novela para o público adulto de Ramón Caride Ogando, *Soños eléctricos* (1992), Stevo Dádik, do que falamos no seu momento.

Todos estes elementos integran unha crítica mordaz aos totalitarismos e ao poder das superpotencias, especialmente ao que se move desde as sombras, o que crea ideoloxía e uniformiza, o que manipula de forma interesada a información, que é a arma máis eficaz na sociedade da comunicación e a información. Esta crítica proxectada cara ao futuro é unha disección das liñas que segue a sociedade actual, cada día máis individualista, máis uniformizada e sometida por un capitalismo imparábel, como puxo de manifesto a invasión de Irak que tivo inicio o 20 de marzo de 2003. Pódese ler a novela como unha ficcionalización futurista na que se identifican os axentes que participaron nesta guerra, que ao fin e ao cabo son os mesmos que teñen participado noutros moitos conflitos bélicos que marcaron a historia da humanidade, alianzas sangrentas que antepuxeron os intereses estratéxicos e económicos ás miles de vidas

perdidas e aos sufrimentos provocados na poboación, vítima inocente e indefensa que non existe ou se reduce a un frío número nos recontos e nas estatísticas, coma nesta mesma obra, na que tamén queda excluída, agás breves alusións á súa falta de importancia e indiferenza. Tamén é de salientar o enfoque militar, a visión do exército e das tropas, o emprego de supostos informes, a creación de mitos ou chibos expiatorios que se empregan para xustificar accións ante a opinión pública, fomentando unha corrente de conciencia a prol dos intereses creados.

En definitiva, unha obra dura, cunha prosa directa, na que xa desde a cuberta, composición de **Fausto Isorna** (Catoira, 1961), se adianta a liña temática da obra, ao presentar sobre un fondo vermello forte na esquina superior, e parcialmente cortada, unha imaxe do cerebro tomada dunha ilustración científica, a modo de disección, que se introduce nunha cuberta totalmente vermella, un material visual que conecta coa trama da novela, na que o xogo cromático empregado introduce unha sensación inquietante, de perigo, risco, violencia e sangue derramado, no medio do cal o home aparece como individuo seccionado, alienado, incompleto.

No mesmo ano que viu a luz a novela de Manuel Darriba tamén se publicou outro título dirixido ao público adolescente, *Sede en Ourense* (2005), de **Uxía Casal**, que resulta difícil de encadrar na ficción científica, malia que emprega un futuro próximo para recrear as dificultades extremas provocadas pola falta de chuvia durante quince anos na cidade de Ourense. A crítica salientou os trazos de novela negra, detectivesca e de aventuras que configuran a obra, na que consideran unha pexa a falta de profundidade “nas interioridades do trágico nin do dramático”, senón que se preferiu adoptar un estilo máis próximo ao folletinesco, favorecendo unha lectura cómoda (Eyré, 2005a: 26). Considerada unha das entregas para o consumo estival, Eyré (2005a: 26) critica que non ofrezca renovación nin se adecúe á estrutura clásica, mentres que Jesús Flores (2005: 10) salienta que é unha obra divertida, con sorpresas e con personaxes e diálogos interesantes, na que plana un esforzo por adaptar a lingua galega a rexistros máis urbanos. Pola súa parte, Armando Requeixo (2005: 18) salienta a habelencia das técnicas e resortes prosísticos da creadora, que dotan a obra dunha prosa áxil, aspectos que tamén destaca Paula Fernández (2005: VII), que incide en que a historia está contada con intriga, misterio, sempre en movemento e sobre todo con moita imaxinación, polo que consegue interesar o lectorado xuvenil no relato. Pola nosa parte, parécenos que é unha obra de lectura fácil, na que se envolve ao lector na intriga por ir desvelando os segredos que gardan todos os personaxes, pero onde a prospección sobre

unha hipotética situación extrema de seca non se pon ao servizo da análise, da reflexión sobre as consecuencias e dunha crítica necesaria á sociedade ante o esgotamento dos recursos naturais, senón que se incide no aspecto anecdótico, por momentos moi próximo da parodia, perfilando personaxes pouco definidos, case planos, que semellan vivir á marxe do resto da sociedade, cada un deles pechado no seu propio segredo e na picaresca e a dobre moral, seres illados, que van emerxendo como integrantes dun grupo moito máis vinculado do que no primeiro momento semellaba, pero que non inciden nas dificultades que propicia a falta de auga. É por todos estes elementos e a perspectiva adoptada na novela, na que a indeterminación temporal que acena cara ao futuro queda relegada a un segundo plano, o que nos fai descartar a súa inclusión no *corpus* da ficción científica.

No que se refire aos volumes colectivos é de destacar o titulado *Fardel* (2004), que foi editado polo Instituto de Educación Secundaria Miraflores de Oleiros, resultado dunha iniciativa do Equipo de Normalización Lingüística do Centro coa que quixeron estimular a creación literaria do alumnado. Nel reúnen os textos de dezasete adolescentes nos que tratan temáticas diversas (problemas cos que se enfrontan na adolescencia, vivencias persoais, viaxes, descubertas, misterios, etc.), entre os que é de interese para este traballo o de **Iago Vidal Luna** que leva por título “O trivial do tempo”, un relato de ficción científica que se sitúa no ano 3004 e no que un grupo de adolescentes descobre feitos do século XX como os totalitarismos. Consideramos relevante este texto non tanto polas innovacións ou a calidade literaria que poida presentar, tratándose dun traballo inicial e de carácter académico dun escolar, coma polo feito de que amosa o interese que a modalidade narrativa da ficción científica ten entre o lectorado máis novo, formando parte das súas inquietudes creativas na mesma medida ca outras modalidades.

Mediada a primeira década do século XXI viron a luz unha serie de títulos nos que a presenza de trazos de ficción científica se puxo ao servizo da fantasía, o ludismo e o humor, ao ir moitos deles dirixidos a un lectorado inicial ou autónomo, que necesariamente precisa ir tomando contacto coa ficción científica de modo paulatino. Non obstante, algúns destes títulos presentan unha baixa calidade literaria, ao reducirse a presenza de trazos propios da ficción científica á reprodución de tópicos e estereotipos, nuns textos que adoecen de habelencia nas técnicas narrativas e na configuración dos universos ficcionais recreados. Esta falta de calidade amósase tamén

na carencia de recursos que, sen resultar novidosos, puideran aproveitar os elementos necesarios para estimular o interese dos máis novos por estas achegas, que teñen unha grande importancia por ser os primeiros contactos con textos que os iniciarán na ficción científica e que poden provocar un efecto contraproducente, desmotivando a un receptor moi importante de cara á adquisición do hábito lector. Percíbese que nalgúns destes títulos se deixa sentir a pegada de temáticas moi presentes no cinema e na televisión, incluso noutros medios de comunicación, como os xornais e a prensa diaria en xeral, nos que os avances científicos e técnicos na exploración do universo ocupa moitas das súas páxinas.

Entre as obras destinadas a un lectorado menos avezado publicouse en 2005 *Onk, un ourive nas estrelas (Porcos no espazo)*, de **Milagros Oya** (Vigo, 1966), un relato no que se recrea a temática das viaxes espaciais e que está articulado ao redor do mundo porcino, desde o que se ficcionaliza unha aventura espacial na que prima o ludismo e a ruptura co cotián, a cal se traslada tamén ao plano da linguaxe, inzada de onomatopeas, neoloxismos e palabras compostas a partir de termos da familia léxica do porco. É de salientar tamén o emprego de recursos propios da novela negra, policial e detectivesca, do cinema de aventuras e da exploración do espazo na busca de novas fronteiras, cos que se crean tensións e intereses entre un lectorado que atopa cuestións pouco habituais, como é o escatolóxico, que aparece de forma recorrente, tentando crear interese a través do emprego de elementos e expresións pouco comúns na linguaxe literaria. Non obstante, a incidencia recorrente nestes aspectos acaba por desvirtualos, volvéndoos por momentos desagradábeis, tanto a nivel léxico coma nas imaxes recreadas. No que se refire aos personaxes, aparecen moi humanizados, tanto polo aspecto físico, no que se reitera unha e outra vez que Onk, o protagonista, viste uns “pantalóns de flanela de raias azuis e brancas” (p. 12, 13, 16 e ss.), coma polas actitudes e sentimentos, ao enfrontarse aos seus medos, inseguridades, dúbidas, alegrías e ilusións.

O relato estrutúrase en dous libros, nos que o primeiro consta de catro capítulos, ao longo dos que se presenta a Onk, a súa profesión como ourive de bostas fosilizadas e a súa relación laboral cun xefe que mantén escuros tratos con contrabandistas. Testemuña dun roubo, foxe desesperado dos seus perseguidores e refúxiase nun túnel, que en realidade é un cortello espacial no que se atopa a “Porcallada II-DC-2500/3b”, unha nave ao redor da que se están levando a cabo os preparativos para iniciar unha viaxe polo espazo. Nesta fuxida coñece o capitán Cagallón, que o nomea grumete e

disponse a comezar a primeira viaxe na Colleiteira de Lixo Espacial, onde consegue os seus soños, como demostra un parágrafo da *Porcoenciclopedia Galáctica*, onde aparece como un excelso porconauta, que espallou a cultura porca por todo o universo e gañou os corazóns de todos. No segundo libro, créanse as aventuras de Onk polo espazo, desde que comeza como grumete até que é un tripulante fundamental da nave, que mesmo arrisca a súa vida para salvar a misión. Nas aventuras narradas transmítense preocupacións medioambientais, pero tamén valores como a solidariedade, a amizade e a valentía, asimilada neste caso ao afán de coñecemento, á vivencia dunha odisea que ao longo da historia da humanidade significou a descuberta da última fronteira coñecida. O recurso ao ludismo e o humor serve para recrear a loita do ben contra o mal, simbolizada a través da actitude valente de Onk, aínda que por veces perde verosimilitude pola insistencia innecesaria no escatolóxico, que a penas aparece nas ilustracións figurativas de **Xan López Domínguez** (Lugo, 1957), nas que se observan contrastes de tintas planas en grises que axudan a crear unhas composicións orixinais, nas que os encadres, con puntos de vista pouco habituais, xogan con fondos lisos que non achegan a penas datos do contorno, mentres que as formas están delimitadas por unha liña negra sensíbel que varía o seu grosor.

A temática da viaxe ao espazo aparece tamén no relato *O saltón astronauta* (2005), de **Pepablo Patinho Penya** e **Leandro Lamas** (Narón, 1973), un texto breve no que, a modo de fábula, se narran os soños do saltón chamado Antón e a súa ilusión por viaxar á Lúa, na que imaxina que hai inmensos campos de trigo. O espírito soñador e aventureiro de Antón crea entre os seus amigos, os animais da fraga, a ilusión colectiva dun reto no que el se converte nun auténtico heroe, nun pioneiro que se aventura ao descoñecido, aproveitando os medios que ten ao seu alcance.

Os personaxes e o escenario recreado son os propios das fábulas, que neste caso se enriquece coa introdución de elementos da vida actual, como o desexo do saltón de ser astronauta e as referencias a elementos do universo (galaxia, nebulosa, estrelas, constelacións, etc.), configurándose unha vez máis como exemplo de xogo lúdico e aproveitamento temático de elementos que forman parte da vida cotiá do lectorado máis novo, ao que tamén se lle achegan outras cuestións como o conflito de intereses entre os Bichos Pequenos e os Bichos Grandes de Dúas Patas, representantes dun mundo polarizado, no que cada grupo se mantén a distancia e sen interferencias, agás no caso de Antón, que ten que atarse a un foguete dos que lanzan os Bichos Grandes para poder viaxar á lúa. A confrontación entre eles faise patente no momento en que parte do

hábitat dos Bichos Pequenos desaparece pola construción dunha estrada, da que se salva o Freixo Grande, árbore na que está situada a escola, lugar que simboliza o afán de coñecemento dos animais, en contraposición cos humanos, que ignoran o respecto á natureza e ao medio natural.

O texto vai acompañado de ilustracións de tipo narrativo de Leandro Lamas, nas que se recrean situacións do texto, a través de figuras sinxelas e esquemáticas. A técnica empregada é a acuarela, con grandes planos de cor nos que predominan as tonalidades cálidas, que contrastan con outras escuras que transmiten sensación de falta de luz, da noite, do ceo, etc. En moitos casos, as ilustracións ofrecen información que non aparece no texto, como a visión dos extraterrestres que ten Antón, o seu medo a uns supostos lunáticos que o atacan, os seus cálculos para realizar a viaxe, o escafandro que emprega na viaxe, etc., engadindo elementos de interese para o lectorado, que contribúen a unha lectura enriquecida e moi imaxinativa.

En 2007 publicouse a primeira obra para o público infantil de **Domingo Tabuyo** (Pontevedra, 1957), *A viaxe de Vionta*, un relato pensado para un lectado autónomo, no que os elementos da ciencia e da descuberta do espazo están mesturados con outros de carácter fantástico e marabilloso, cuxo resultado é unha obra “híbrida”, na que se combinan “sofisticados adiantos tecnolóxicos cos máis primitivos poderes extrasensoriais” (Navarro, 2007: VII), afastándose das características propias desta modalidade narrativa. Pola súa parte R.C.M. (2006: 31) salienta que se trata dun canto á imaxinación e á fantasía, elaborado con humor, no que sobrancean aspectos como a solidariedade, a cooperación e a amizade como elementos fundamentais para saír adiante ante unha situación inesperada.

As peripecias, o contexto, o estilo e a linguaxe empregada imprímenlle ao texto un marcado carácter paródico, que só se abandona nos capítulos nos que se desenvolven os problemas da nave espacial na que viaxan os astronautas americanos. Deste modo, ten lugar un desenvolvemento paralelo da trama en dous planos, un eminentemente fantástico e paródico, protagonizado por Diego e a maga Vionta, e outro de carácter máis realista e cun estilo e linguaxe máis contidos, o da nave Marco Polo Star, que acaban por confluír. Estes planos en realidade representan o diálogo entre os contos clásicos e as aventuras espaciais, nun caso a través de personaxes estereotipados e recreacións de situacións propias do mundo marabilloso e no outro a través da linguaxe máis técnica, a atención ás comunicacións e problemas derivados dun contexto adverso durante a viaxe (captación de sinais, hologramas, secuencias de voz, satélites de

comunicacións, mecanismos de autodestrución, operacións secretas, etc.). O punto de inflexión entre ambos planos prodúcese durante a conversa entre os astronautas e Vionta, onde o pensamento científico dos primeiros se ve cuestionado por unha situación extraordinaria, que Vionta xustifica pola súa condición de maga, seres “depositarios de todo un saber milenario que poden aplicar mediante invocacións e uso de receitairos que conectan directamente co mundo interior dos seres vivos e co intramundo enerxético, reguladores da motricidade e do desprazamento, e moitas outras cousas” (p. 72).

Cabe salientar que ao longo do texto se empregan moitos datos de carácter divulgativo asociados á exploración do espazo, como as características do satélite terrestre, a súa falta de auga, de aire, de osíxeno ou de erosión na superficie; feitos históricos como a presenza do home no lugar denominado o Mar da Tranquilidade, a chegada do Apolo XI que levou aos primeiros homes á Lúa, os nomes dos astronautas que protagonizaron estas fazañas, como Armstrong, ademais das alusións a filmes e personaxes vinculados coa empresa espacial ao longo da historia recente. Introdúcense tamén referencias a elementos das novas tecnoloxías, dos medios de comunicación, situando o texto dentro das referencias de interese para os máis novos, coas que están plenamente familiarizados e cos que se establece desde o inicio un pacto ficcional ao redor da imaxinación. Deste modo, a través do diálogo entre unha das temáticas máis recorrentes da ficción científica e os contos clásicos actualizados, o lectorado irá configurando un corpus referencial cada vez máis amplo de títulos galegos nos que convive a rica tradición oral e a actualidade máis próxima (Mociño González, 2008a: 78-79), fundamentalmente a través dun universo distante pero cada día menos descoñecido.

Desde o punto de vista paratextual, o relato está acompañado das ilustracións de estilo figurativo e realista de **Manuel Uhía** (Portonovo, 1944), nas que emprega a técnica do claroscuro e as gamas frías: grises, azuis e violetas, moi apropiadas para conseguir a recreación do espazo lunar, no que transcorre a maior parte da trama. A través destes deseños o lectorado pode coñecer información e pequenos detalles sobre diferentes aspectos do relato, que por veces non aparecen na narración textual.

No ano 2007 **Miguel Vázquez Freire** volveu sobre unha temática recorrente na ficción científica en *O neno que tiña medo dos robots / O robot que tiña medo dos nenos*, un álbum no que se integran dúas historias paralelas que conflúen nas páxinas centrais e que se configuran en sentidos opostos desde as dúas cubertas, as cales artellan

un libro que decorre en sentido inverso, pero complementario, debido a que cada unha das cubertas dá paso á historia de cada un dos protagonistas: Luisiño e Ax-B10. O fio condutor en ambos casos é o mesmo: a recreación pormenorizada dos pasos que dan o neno e o robot desde o momento de espertar até que saen para a escola. Ambos viven nun mundo futurista, no que a sociedade está formada por humanos e seres artificiais, separados pola distancia que provoca o descoñecemento mutuo, a desconfianza e os temores recíprocos, amparados no aspecto diferente, pero tamén pola influencia dos seus proxenitores, que antes de abandonar as súas respectivas casas lles advirten con insistencia do risco que entraña para a súa integridade a existencia do Outro.

O breve texto que configura ambas historias supeditase excesivamente ao servizo do tratamento de valores como a amizade, a solidariedade, o respecto á diferenza, pero tamén á alteridade entendida como elemento que desencadea procesos de medo e temores, construídos sobre prexuizos que transmiten os adultos, convertidos á súa vez en alteridade da infancia, vítima dunha actitude de rexeitamento que de por si non construíu. Este distanciamento provocado polo temor infundido adquire a súa máxima expresión nas advertencias diarias dos pais, que non dubidan en insistir na necesidade de ter coidado cos perigos da circulación e da xente descoñecida, pero evitando fundamentalmente “os nenos robots porque son os maiores inimigos dos nenos humanos” [p. 15] e “os nenos porque son os maiores inimigos dos robots pequenos” [p. 15], rompendo así a consecución final dos valores que se pretenden difundir, ao ridiculizar e parodiar a autoridade moral dos adultos, sen unha xustificación ben explicitada.

A través do ritual que cada mañá seguen humano e máquina demóstrase que en realidade desenvolven comportamentos idénticos, malia a diferenza de natureza: desde a dificultade para espertar, o proceso de aseo e a alimentación antes de saír da casa, así como a súa relación cos pais, que se amosan moi protectores, especialmente no caso da nai do neno e do pai do robot, mentres que os outros proxenitores parecen recriminalle tal actitude, amosando unha maior permisividade e comprensión co diferente.

As ilustracións de **José Tomás Díaz** (Betanzos, A Coruña, 1971) complementan a narración ao engadir unha gran cantidade de información sobre os personaxes e os contextos nos que se desenvolven. Seguindo a confrontación textual, o ilustrador adopta formas redondeadas e cores alegres nos debuxos que recrean a historia do neno, mentres que son máis angulosas e de cores máis frías as correspondentes á recreación da vida do robot. Deste modo, é a linguaxe visual a que ofrece composicións moi ricas nas que se

amosa un mundo futurista ateigado de detalles minúsculos, nos que se observan obxectos estraños, en especial múltiples e variados medios de transporte que aparecen circulando no ceo e que lembran os filmes máis futuristas e arriscados. Tamén é de salientar que os códigos máis estraños no deseño dos elementos que configuran o mundo recreado se suspenden na sociedade robotizada, ao asimilala a aparellos da vida doméstica, que son perfectamente recoñecíbeis malia as formas distorsionadas e estilizadas que presentan: cafeteiras, potas, teteiras, xerras, etc. Por outra parte, salientan os múltiples puntos de vista que se recrean, desde planos verticais, pasando por outros a ras do chan e desde os pés, até os centrados en obxectos ou partes do corpo dos protagonistas, e incluso desde arriba, como ocorre na escena central que serve de confluencia entre ambas historias, adquirindo unha visión demiúrxica sobre o plano no que se confrontan ambos protagonistas.

No mesmo ano que viu a luz o álbum de Miguel Vázquez Freire tamén se publicou a novela xuvenil, *O ceo dos afogados* (2007), de **Francisco Castro** (Vigo, 1966), finalista do Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil, na que se xoga co clima propio da ficción científica na recreación de situacións de perigo para o planeta e nas que a especie humana ten que superar as dificultades que se lle presentan. Neste caso, Francisco Castro constrúe unha novela con grande habelencia, na que arrastra o lectorado até o final agardando a resposta ao que está sucedendo, pero sen chegar a desvelarse o misterio, mantendo a intriga, o suspense e, por veces, recorrendo ao terror como elemento central das situacións descritas.

A necesidade de volver a unha convivencia harmónica entre o home e a natureza é o tema central desta novela de marcado carácter ecoloxista, na que se denuncian os ataques indiscriminados aos animais e os vertidos de produtos tóxicos aos ríos, que finalmente rematan no mar. Faise un retrato da sociedade actual, na que os problemas adquiren carácter global e as solucións veñen, moitas veces, de individualidades dispersas. Son estes algúns dos ingredientes que conforman unha obra cun rico mosaico de personaxes e situacións que converxen nun reto común: salvar a vida do planeta e asegurar a supervivencia das especies.

O suxestivo título, tirado dun verso de Manuel Antonio, un dos poetas galegos que con maior acerto e innovación se achegou á temática do mar, introdúcenos nunha atmosfera na que pairan malos presaxios e avisos de morte, aínda que o termo “ceo” poida ter connotacións positivas. Porque tenebroso e desacougante é o mar que domina os capítulos iniciais da obra, no que parece “coma se o aire ficase suspendido no medio

dunha quietude ilóxica”, rota só por “algo negro e enorme”, unha especie de espírito do mar ou de fantasma que aterroriza as testemuñas que teñen ocasión de observalo, como o submarinista dunha plataforma petrolífera no medio do Atlántico e un pescador das Antillas. Eles serán só testemuñas privilexiadas que fican mudas por medo a que ninguén os crea, un pacto con ese ser de natureza descoñecida que percorre o mar que eles tanto aman e coñecen. Na súa axuda saíran seres situados en lugares moi diferentes do planeta e que teñen en común unha forza vital e un afán de superación de incuestionábel valor. É o caso dun adolescente de quince anos, chamado Jonathan, que padece un síndrome sen determinar que o incomunica cos humanos, aínda que parece comprender a linguaxe dos animais; unha loba mutilada, que vén de perder unha pata nun cepo e á súa cría, que será a guía e protectora do adolescente; e un científico desequilibrado, ingresado nun psiquiátrico estadounidense, que a través da Internet dá a coñecer a súa hipótese sobre o fenómeno que desconcerta e atemoriza a humanidade. Un triángulo de seres marxinais, incomprendidos e mutilados, que demostran a súa capacidade de superación e entrega a unha causa común: parar a destrución do medio ambiente provocada polos residuos tóxicos de fábricas altamente contaminantes. Reivindícase deste xeito o respecto e a visibilidade das persoas que son diferentes, así como a grandeza que en determinadas ocasións demostran os animais, os cales sofren fondamente polas accións desapiadadas dalgúns humanos.

A novela, estruturada en dúas partes principais, que á súa vez contan con capítulos breves, desenvolve unha trama que xira ao redor da descuberta de que algo escuro e sobrenatural está percorrendo o mar. Deste xeito, ao longo da primeira parte créanse, a modo de pezas dun crebacabezas, os feitos que viven diferentes personaxes, moi distantes entre si, e que testemuñan o estraño fenómeno, o cal acadará a súa máxima expresión na visibilidade que adquire a concentración de todos os golfinhos do planeta en doce puntos do océano. Unhas concentracións que se dispoñen en círculos case perfectos, nos que estes animais permanecen inmóbiles, como “afogados”, e, só de cando en vez, emiten ao unísono unha cadea de sons que parecen unha mensaxe cifrada.

Os esforzos por entender o que lles pasa aos golfinhos e por descifrar a súa mensaxe leva aos medios de comunicación a barallar as máis diversas hipóteses, desde unha conexión extraterrestre até unha enfermidade global da especie. Pero a resposta virá duns poucos privilexiados, capaces de entender que se trata dunha chamada de alarma, da petición de axuda para rematar con diferentes focos de contaminación situados en distintos lugares do planeta.

Deste modo, exposto detalladamente o problema global, Francisco Castro céntrase na segunda parte nun contexto máis netamente galego, ao facer xirar a trama ao redor das accións e reaccións do adolescente protagonista, Jonathan, sempre en contraposición co desconcerto, angustia e frustración de seu pai, un químico que ve saltar os resortes da súa concepción científico-racionalista do mundo que o rodea. El tardará en ser capaz de ver que seu fillo pode entender a mensaxe cifrada dos golfinhos e acudir só ao punto sinalado por estes para deter o vertido dunha fábrica ourensá de produtos tóxicos ao río. Unha xesta que pode levar a cabo grazas á axuda da loba mutilada, guía e protectora, que lembra inevitabelmente o mito fundador de Roma, malia que o autor non explota o suficiente, baixo o noso punto de vista, este personaxe, que encarna a grandeza da entrega total.

Constrúese unha novela de suspense e tensión, na que se convida o lectorado adolescente e mozo a unha reflexión crítica sobre o maltrato aos animais, a falta de escrúpulos de empresas contaminantes, a prevalencia dos intereses económicos sobre o ben común e o respecto ao medio natural. Nela destaca a crueza e plasticidade con que son descritas algunhas situacións, como a loita da loba e o lobeto por escapar da trampa, que adquiren unha plasticidade tal que conseguen arreguizar o lector. Fronte a esta brutal realidade sitúase a sensibilidade coa que se abordan aspectos como o sentimento de culpa do pai de Jonathan cando non pode comprender o seu fillo e a loita consigo mesmo ao enfrontarse a unha situación que ten que vivir en solitario e que por momentos o sobrepasa, o cal lle crea unha gran frustración. Todos estes sentimentos conforman un interesante e rico retrato psicolóxico, fronte á desconexión e fragmentariedade do que se ofrece do adolescente, pechado no seu propio mundo e inaccesíbel aos que o rodean, agás os animais. En definitiva, é unha novela cun ritmo trepidante, acentuado polo constante cambio de perspectivas e voces narrativas, que obrigan a reconstruír e encaixar as pezas soltas, as cales só no final adquiren sentido pleno.

A importancia dos premios literarios para a descuberta de novos autores ponse de manifesto en volumes como *O asegurador de OVNIS e catro contos máis* (2008), froito da XXIV edición do Concurso de Contos para a Mocidade, convocado pola Casa da Xuventude e a Agrupación de Libreiros de Ourense. Este certame, de dilatada traxectoria, recolle en páxinas impresas os contos gañadores desde 1993, converténdose nun grande estímulo para os participantes en cada edición, dado que destas convocatorias saíron os primeiros traballos dalgúns dos autores que hoxe contan cunha

traxectoria consolidada no sistema literario galego e que seguen producindo, convertidos xa en referentes da literatura galega actual. É o caso de nomes como Xosé Carlos Caneiro, Anxos García Sumay, Sechu Sendé, An Alfaya e Antón Riveiro Coello, por citar algúns exemplos.

É de destacar que este tipo de obras recompilatorias serven, entre outros aspectos, para dar a coñecer os traballos literarios de creadores e creadoras mozos que deste xeito ven visibilizarse as súas primeiras achegas á literatura galega e poden descubrir a outra faceta da creación literaria: o contacto co público. As súas páxinas pasan, deste xeito, ao colectivo e poden recibir e sentir os primeiros comentarios críticos, xa sexan positivos, xa negativos, cos que sen dúbida aprenderán sobre a súa propia obra e irán madurecendo como creadores.

Neste caso, *O asegurador de OVNIS e catro contos máis* reúne os cinco traballos gañadores do certame ourensán, entre os que é de interese para esta investigación o que lle dá título, “O asegurador de ovis”, de **Xerardo Neira**, que presenta trazos comúns cos demais textos, como a prosa sinxela e áxil, sen requintamentos, a creación de atmosferas nas que convive o onírico coa realidade, a angustia e desesperación dalgúns dos protagonistas, a parodia e o riso, ademais do humor e a visión irónica da sociedade na que se desenvolven os personaxes.

Desde o título, de carácter temático, parece anunciarse un texto situado nas coordenadas da ficción científica, pero a medida que avanza vaise distanciando desta para configurar unha irónica e retranqueira ollada sobre a sociedade actual, as súas actitudes e comportamentos, en especial o afán por asegurar os obxectos que se posúen e os bens dos que se goza, nunha loita sen tregua contra o azar, as continxencias e eventualidades que poidan xurdir na vida e modificala, impulsos e temores dos que se aproveitan e propician as multinacionais. Desde o punto de vista estrutural, o relato está dividido en tres partes de diferente extensión, nas que se desenvolve o asunto central: a oferta a un labrego dunha compañía aseguradora na que se fai constar unha curiosa cláusula: sería indemnizado cunha importante suma de diñeiro no caso de que a súa vivenda fose destruída por un OVNI, pero non logra que nesas coberturas apareza incluída a figueira que hai ao carón da súa casa, á que lle ten unha grande estima. As expectativas e o clima creado abren as posibilidades de tal modo que até é posíbel que o próximo cliente do “asegurador” sexa un alieníxena. Deste xeito, humor, ironía e crítica social son trazos que caracterizan o relato, reflectidos mesmo na diglosia empregada

como elemento definidor da realidade sociolingüística de Galicia (Moreda, 2009: 83-64).

Seguindo coas obras premiadas, en 2008 foi galardoada co VI Premio de Literatura Infantil e Xuvenil “Pura e Dora Vázquez”, *Encontro ás agachadas* (2009), de **Concha Blanco** (Lires, Cee, 1950), unha obra de calidade moi cuestionábel, tanto desde o punto de vista literario coma editorial, na que ao longo de vinte e oito capítulos se desenvolve a amizade entre Daniel e Kano-3, unha nena do planeta Globm, que chega á Terra e descobre a natureza galega (soutos, ríos, peixes, etc.) da man do terrícola, así como as tradicións e a historia (Nadal, Camiño de Santiago, etc.). A visión da marciana serve para chamar a atención sobre o importante que é coidar a riqueza do planeta, aínda que nun texto cheo de tópicos, lugares comúns e personaxes planos, que fan a lectura moi tediosa e carente de interese. O texto vai acompañado das ilustracións moi persoais de **David Pintor** (A Coruña, 1975), galardoado na modalidade de ilustración do mesmo premio, que recrean escenas do narrado de modo minimalista e sintético, sen achegar información adicional á lectura textual. O galardón a este volume pon en dúbida o valor dalgúns premios convocados por institucións, que máis parecen ter en conta a traxectoria dos creadores cá innovación e calidade literaria das obras recoñecidas, aspecto que sen dúbida vai en detrimento tanto dos propios autores, coma da Literatura Infantil e Xuvenil en xeral.

Entre os últimos títulos que teñen visto a luz nesta primeira década do século XXI, na que remata este traballo, figura *A profesora Ripaldi* (2009), de **María Alcañiz Lorenzo** (A Coruña, 1971), finalista do Premio Merlín 2008, autora do texto e das ilustracións, que desenvolve unha historia tinguida polo misterio, a intriga e o xogo de perspectivas e temporalidades, cunha gran presenza do onírico, sobre o que se artella o corpo central do relato. O xogo de mundos paralelos serve de marco a unha historia estruturada en cinco capítulos titulados, que responden á estrutura clásica tripartita, pois os dous primeiros funcionan a modo de presentación e os dous últimos de desenlace, mentres que o capítulo central, o máis amplo e que configura o nó da historia, está dividido en trinta textos breves, que se corresponden con outros tantos soños de Rolando, un mozo que se converte en narrador en primeira persoa da historia. Este narrador intradiexético é o encargado de dar a coñecer as vivencias da protagonista, a científica Sarita Palodi, unha muller brillante, moi traballadora e entregada á investigación. A súa obsesión polo traballo mantena illada do mundo até o momento no que se produce unha explosión, na cal desaparece. O suceso dá lugar a un misterio que

ninguén é quen de explicar, malia o afán da prensa sensacionalista por buscar respostas ao ocorrido.

A falta de explicacións científicas é substituída polos sonhos de Rolando, nos que cada noite durante un mes coñece as vivencias da profesora, como se dun filme se tratase, á vez que descobre a causa da súa desaparición. A recorrencia destes sonhos animano a transcribilos, o que lle permite ao lectorado ter coñecemento da realidade paralela na que vive Sarita. É así como a través da información dosificada de Rolando se sabe que Sarita está en Robois, un planeta situado nunha “comisura repregada do universo” (p. 29), moi próximo á Terra, ao que chegan, como se fosen meteoritos, distintos obxectos terrestres, converténdoo en depositario dos elementos que se perden, recurso empregado xa por Fina Casalderrey ao describir o planeta Feiticeiro d’*A noite dos coroides*. Neste caso, a innovación vén dada polo feito de que a caída da doutora é a primeira vez que leva a un humano a Luchampa, unha pequena vila de Robois, segundo se explica por efecto dun descontrol gravitatorio ou bucle espacial.

A realidade paralela preséntase como materia onírica, o que acentúa a incredulidade ou o cuestionamento, marcado polo propio narrador (“testemuño somnolento”, p. 20), quen desde a súa posición de testemuña achega información de modo parcial, o que propicia a necesidade dunha lectura activa e participativa, ao ter que encher moitos baleiros que, conscientemente, o narrador deixa sen cubrir. Por outra parte, consideramos un grande acerto a dosificación da información do narrador e, consecuentemente o interese crecente por descubrir respostas a cuestións tan importantes como a identidade do propio narrador, que só se desvela moi avanzada a trama (no décimo sonho), coincidindo co encontro da profesora Ripaldi con Orlando, un rapaz de Robois, que é presentado como igual, un dobre, de Rolando, o narrador, establecendo un xogo de espellos, no que converxen seres que viven en espazos e tempos diferentes, un terrícola e un luchampián.

O contacto coa alteridade que representa Robois, o universo paralelo, convértese nun tronso que deixa pegadas importantes na protagonista, como a perda do ollo dereito, cuxa causa non se chega a resolver, pero que é aproveitada para outorgarlle á doutora unha capacidade visual a medio camiño entre a humana e a das máquinas, pois élle substituído por un anteollo de gran potencia. Adquire entón unha natureza híbrida que lembra as personaxes biónicas das sociedades futuristas e os moi empregados ciborgs do cinema, entendidos como seres nos que se dá unha simbiose entre un elemento mecánico e un biolóxico, normalmente produto dunha tecnoloxía reparadora que

devolve ao organismo as funcións perdidas (Goicoechea de Jorge, 2010: 163-164), neste caso concreto un ollo, que no seu lugar é implantado un anteollo, o cal, segundo as ilustracións, máis semella un telescopio. Dáse deste modo a converxencia entre mitoloxía e tecnoloxía, como representación posmoderna do soño ancestral da metamorfose do corpo, que libera o ser humano das súas limitacións. Con toda a distancia que se poida establecer, María Alcañiz ofrece un personaxe na liña dos creados polo “*Ciberpunk*”, no que tamén inciden outras secuelas da viaxe ao universo paralelo: a perda de memoria, provocada pola amnesia que lle impide saber quen é e de ónde vén. De modo simbólico, preséntase o personaxe libre de prexuízos, cunha mente científica, pero baleira de conceptos e información doutra civilización, en certo modo robotízase e resetéase para que adquira unha nova identidade, como se fose un individuo que acabase de nacer para o “outro mundo”, converténdose Sarita Palodi na profesora Ripaldi, nome formado a partir das letras que logran identificar na súa bata de traballo, esfarelada e incompleta (como a propia dona) a causa da viaxe.

Outro aspecto interesante da obra son as referencias culturais empregadas polo narrador, moitas delas aclaradas en notas a rodapé para favorecer o interese do potencial lectorado por elementos culturais, como a Torre de Babel; por personaxes, como o cineasta español Luís Buñuel ou o literario Sherlock Holmes; referencias que conviven con outras de plena actualidade como a do grupo musical dos Red Hot Chilly Peppers, acorde cos gustos musicais manifestados polo propio narrador. A estes elementos hai que engadir o ritmo áxil, a linguaxe sinxela e próxima ao lectorado agardado, ao que se lle dirixen acenos e apelacións, así como unha serie de notas aclaratorias, nas que Rolando demostra unha grande habelencia no tratamento da linguaxe e nas indicacións dadas ao lectorado, ao que anima a buscar máis información en fontes como a Internet e en obras literarias, ensaísticas, mapas, etc. Deste modo, o narrador móstrase próximo ao lectorado, animándoo a unha lectura activa e dinámica, na que buscar información complementaria, que se presenta como fonte de novas descubertas, ao estimulalo a manexar unha bibliografía básica que estea ao seu alcance.

É de salientar tamén o emprego de referencias intertextuais con obras da literatura universal, que a converten nunha proposta moi interesante para a educación literaria, coa que activar os intertextos e enciclopedias individuais precisas nos diferentes niveis de lectura que propicia. Neste senso tamén é de salientar a presenza de elementos identitarios, como a figura do druída-doutor, da anciá transmisora de coñecementos ou de elementos da gastronomía, como a empanada; da

metarreferencialidade á ficción científica, as súas convencións e temáticas máis queridas; a simboloxía dos soños e o emprego de neoloxismos (melondrollos, pilimora, glouras), entre outros aspectos. En definitiva, un texto que xoga cunha temática moi visitada polas obras da ficción científica, a da existencia de mundos paralelos, na que se busca a verosimilitude do narrado, especialmente no capítulo final, no que toma a palabra a propia Palodi/Ripaldi, de regreso na Terra, que como científica atribúe o sucedido a misterios galácticos que están por resolver. Deste modo, péchase a aventura da profesora dando azos ao lectorado para que siga soñando e poñendo en funcionamento a imaxinación, pois parece que todo é posíbel nun mundo no que aínda quedan moitas preguntas ás que responder.

Desde o punto de vista paratextual, as ilustracións da propia autora son debuxos feitos con acuarela, nos que se ofrece información puntual sobre as escenas principais do narrado, nos que salienta o aspecto que presentan os protagonistas. Estes debuxos, que xogan con diferentes tamaños, combinándose co texto ou ben ocupando toda a páxina, adiantan, xa desde a cuberta, a centralidade da protagonista, ao ofrecer un plano moi curto de parte do seu rostro, no que se ve o ollo esquerdo e se intúe parte do anteollo que leva no dereito, como querendo simbolizar a importancia da mirada na observación e a adquisición de coñecemento. En xeral, presentan cores alegres e tonalidades cálidas, cedendo en contadas ocasións paso a pequenos debuxos feitos a lapis.

Non queremos rematar este apartado dedicado á produción en lingua galega para o público infantil e xuvenil sen prestar atención a un par de obras que viron a luz durante esta década e que resultan singulares no conxunto da produción. É o caso da **peza de teatro de Olimpio Arca Caldas** (Cuntis, 1928), *O enfermo 4M* (2003), na que se recrea unha sociedade situada no século XXII e na que se escenifican os problemas derivados dunha organización altamente tecnificada, onde a vida cotiá depende de múltiples aparellos mecánicos e intelixencias artificiais. A través dunha visión irónica e por veces sarcástica faise unha dura crítica á confianza plena nos avances da ciencia e da técnica, cuestionada pola solución aos graves conflitos que padece a sociedade recreada, na que un ancián anacoreta demostra como é posíbel atopar na natureza todos os recursos necesarios para sobrevivir e curarse. Unha especulación de orde social na que se critica a tecnificación, artificiosidade e cientifismo abusivo para propoñer a volta ao medio natural, a necesidade de respectalo e de poñer en valor as riquezas que

proporciona. Todos estes aspectos son tratados nun texto particular, moi significativo dentro da produción para os máis novos por ser a única mostra de literatura dramática que se sitúa nas coordenadas da ficción científica, malia que a súa calidade literaria adoece dalgunhas eivas e os personaxes a penas aparecen delineados e sen profundidade psicolóxica.

Por outra parte, tamén é moi significativa a publicación nos últimos meses do ano 2006 dunha obra que, de pertencer a un sistema literario normalizado, tería saído do prelo a mediados dos anos setenta, momento no que o seu autor a levou a cabo. Trátase da **banda deseñada** *Ratas*, do veterano ilustrador ferrolán **Xaquín Marín**, á que xa fixemos referencia, unha historia de ficción científica publicada en lingua castelá en 1977 pola editora madrileña TCD na súa colección “3,1416 Comix”. A causa de que fose publicada a tradución á lingua castelá e ficara inédita a versión orixinal foi a imposibilidade coa que se atopou o autor para que saíra do prelo en lingua galega, o que a tería convertido nunha das obras fundacionais da banda deseñada de ficción científica galega, desde o noso punto de vista como continuación da banda deseñada publicada en *2 viaxes* (1975), “O longo camiño de volta dende as estrelas”³⁴². Foron as particulares circunstancias do sistema editorial galego, que non puido facerse cargo dunha edición tan custosa, as que propiciaron que só trinta anos despois vise a luz na lingua orixinal, coincidindo coa efeméride da súa creación e nunha coidada edición.

Desde o punto de vista gráfico presenta un deseño moi rico, no que cada páxina é diferente ás outras e cuxos textos aparecen integrados no conxunto, unha das constantes gráficas do autor, así como a súa concepción da páxina como un todo expresivo, no que emprega recursos propios do cartelismo e a pintura mural (M.B., 2010: 33). Unha expresión artística que conta con precedentes en Galicia durante o século XX no ámbito do humorismo gráfico, a caricatura e a ilustración, como foron os cartelóns de cego, A Barraca Resol, A Estampa Popular Galega, os romances de cego de Isaac Díaz Pardo e os traballos de figuras como Daniel Rodríguez Castelao, Carlos Maside, etc. (Axeitos e Seoane, 1993: 5). Durante a década dos setenta os autores concibiron estes tipos de expresión como contestación política e da vangarda artística (Hermida, 2007: 62) e como un modo de concienciación do pobo galego a través do

³⁴² Esta banda deseñada foi reeditada en 2010 na colección “Biblioteca de clásicos da historieta galega” baixo o título *As dúas viaxes*, no que se reúnen as dúas primeiras propostas de Xaquín Marín, “Buscando otro mundo” e “A longa viaxe de volta desde das estrelas”.

compromiso cultural e social. Un movemento no que se integraron, como xa sinalamos, colectivos como o Grupo Fusquenlla e o Grupo de Cómicos do Castro, por citar dous exemplos.

No que atingue ao nivel lingüístico, a decisión editorial de manter o galego empregado polo autor no ano 1974, cando foi composta a obra e aínda non existía unha gramática normativizada, fai que manteña o carácter propio do momento, sen alteracións nin adecuacións, aínda que poida inducir a certa confusión, superada facilmente pola competencia do lectorado mozo ao que vai dirixida, e mesmo ao adulto, aspecto que os propios editores xustifican na breve presentación/xustificación inicial, na que se presenta a obra como unha “xoia ilustrada” [p. 7] na que a lingua forma parte integrante e indisolúbel dos debuxos, amparándose na fidelidade a unha obra concibida como “recuperación cultural que entenderán perfectamente os lectores galegos (¡que sería dos editores se non confíasen na intelixencia dos lectores)” [p. 7]. É de salientar tamén a presentación de Miguelanxo Prado, un dos ilustradores galegos máis recoñecidos e implicados no desenvolvemento desta expresión artística, que se aproxima ao contexto no que xurdiu a obra e salienta o valor fundacional desta creación de Marín, ao que considera o “patriarca da banda deseñada galega” [p. 8].

A contundencia no emprego do branco e o negro e os deseños de liña grosa fai dos personaxes seres toscos, angustiados, de ollos desorbitados e expresións moi marcadas, que reflicten á perfección o mundo apocalíptico e futurista que se recrea. Segundo Miguelanxo Prado semella que a nivel formal, na secuenciación, na continuidade narrativa, no uso discursivo dos encadres e na composición gráfica os personaxes estivesen tallados en granito e pedra cunha “contundencia un tanto ‘románica’” [p. 8], o que dalgún modo se converte tamén nunha dimensión máis do compromiso militante e da carga ideolóxica implícitos no texto, no que tamén se deixan sentir as pegadas do *pop-art*, configurando un resultado final no que salienta a personalidade gráfica dun autor inconfundíbel, que se mantivo fiel ao seu estilo ao longo de toda a súa traxectoria. Deste xeito, *Ratas* constitúe, aínda hoxe, un dos poucos exemplos de banda deseñada de ficción científica en lingua galega, malia a fortaleza que o sector ten experimentado nos últimos anos.

No que se refire ao contido, trátase dunha especulación de orde social na que o protagonista é un astronauta que chega á Terra despois de moitos anos vagando pola Galaxia 33, onde observa que non parece existir vida sobre a faz do planeta e que a orde social que el deixou desapareceu baixo o poder de máquinas intelixentes, que son as

únicas que aparentemente ocupan este novo mundo³⁴³. O astronauta, sen nome, padece a persecución destes mecanismos intelixentes que tentan eliminalo, pero logra sobrevivir coa axuda duns seres híbridos de home e rata, cos que se refuxia no mundo subterráneo. Esta nova especie de ratas intelixentes, que sobrevive agochada, oculta e marxinalizada é a única esperanza para combater as máquinas, ademais de converterse en transmisores dos avatares da historia. Xuntos, home e ratas, inician unha loita que os leva a un aparente triunfo final, pois a imaxe que pecha a obra resulta moi inquietante, por canto augura a repetición da historia. Este aspecto percíbese tanto pola presenza da guerra, que tinge o ambiente cunha atmosfera tétrica, coma polo adianto que o autor lle fai ao lectorado avisado a través da forte tensión das viñetas finais, nas que aparece de novo o renacemento das máquinas. Unha visión moi pesimista do futuro, na que destaca a crítica mordaz ao mecanicismo tecnolóxico e á supeditación do home a un sistema que o explota, unha visión moi en boga na década dos anos setenta, que segue plenamente vixente na preocupación amosada por moitos creadores con respecto á incidencia das novas tecnoloxías na vida diaria.

No momento no que o ilustrador ferrolán levou a cabo este traballo, de ver a luz entón tería inaugurado unha corrente temática e formal ausente no reducido corpus da banda deseñada galega, pois naquela altura non había ningún título con trazos propios da ficción científica, nin sequera propostas con continuidade. Non obstante, a súa publicación na actualidade, ademais de axudar a recuperar un documento histórico, tamén vén sumar unha peza máis ao “esqueleto básico desta mudanza na realidade da linguaxe da historieta en Galicia” [p. 9], como apunta Miguelanxo Prado na introdución.

O carácter reivindicativo e de denuncia pola industrialización voraz da sociedade occidental é posto de manifesto polo propio autor, quen sinala que:

Ratas é unha obra que utilizando como soporte a ciencia ficción chama a atención sobre os excesos da tecnoloxía do mundo. Uns excesos que fan que as máquinas se vaian apoderando da terra e que o home teña cada vez menos lugar para si (...), os homes mestúranse coas ratas para crear unha raza nova, que será a que recupere o lugar que os humanos ocuparon nun principio. Aínda así -di-, e non quero contar máis, o final é descorazonador³⁴⁴ (Loureiro, 2006).

³⁴³ Unha temática que, como xa vimos, aparece en traballos como o relato “Uma aventura no tempo”, da autora portuguesa Luísa Ducla Soares.

³⁴⁴En

<http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/06/16/4868319.shtml?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz>.

A crítica ten salientado a necesidade de facer “xustiza histórica” (M.B., 2010: 33) e visibilizar esta obra fundacional, que sufriu as consecuencias da debilidade dun sistema que estaba botando a andar, con empresas editoras incapaces de asumir os custos e conscientes do reducido mercado galego, o que obrigou ao seu creador a publicar a obra no sistema central a través da tradución. Dalgún modo, o paso do tempo converteu en proféticas as palabras que Marín deixou plasmadas na “introdución” de *2 viaxes* (1975), nas que afirmaba que “xurde o cómic galego cunha vizosidade e un pulo que nos permite asegurar unha continuidade que no porvir acadará seu froito e xusta valoración” (p. 7). Esta vizosidade e pulo é o que está detrás de empresas como a revista *Golfiño*, unha das institucións máis importantes na Literatura Infantil e Xuvenil galega na promoción da banda deseñada, ao converterse nun dos fitos máis relevantes dos primeiros anos do século XXI. Editada por Edicións Xerais de Galicia desde 1999, baixo a dirección de Fausto Isorna e Miguel Vázquez Freire, logrou saír mensualmente até o ano 2001, momento no que desapareceu. Porén, a constancia que demostrou Fausto Isorna na banda deseñada desde os anos oitenta fíxo que se recuperara en 2003 cunha periodicidade semanal, publicada polo xornal *La Voz de Galicia*, co que saía á rúa. Unha andaina que a levou a bater todas as marcas, tanto polo número de exemplares (que oscilaban entre os 25.000 e os 125.000), coma polos números alcanzados en pouco máis dun ano (89 en total), pois deixou de se publicar en febreiro de 2004 (Hermida, 2007: 67). Este proxecto foi un auténtico caldo de cultivo dos creadores novos, un campo de probas no que se enfrontar cos criterios da edición profesional e marcados pola periodicidade fixa. Outro aspecto tamén salientábel é o feito de que instalou o costume de pagarlle aos colaboradores, dada a súa clara vocación de “profesionalización” do sector, un aspecto até daquela inédito, pois o traballo estaba ligado ao voluntarismo e a publicacións de carácter afeccionado, con moi poucos medios económicos (Mociño, 2009a).

Sinaturas como Kiko da Silva, David Rubín, Norberto Fernández, o propio Fausto, Fran Bueno, Miguel Robledo, Kike Benlloch, etc., deixaron nas páxinas desta cabeceira historias e personaxes que despois viron a luz en álbums exentos. Non é o caso dunha das series de ficción científica, “*Golfiño e os invasores*”, con guión e debuxos de **Fausto Isorna**, na que se recrean aventuras dos personaxes centrais da revista, que entran en contacto con seres doutros planetas.

Amparándose na súa experiencia como director de *Golfiño* en 2009 Fausto Isorna iniciou unha nova empresa editorial, a revista xuvenil *Galimatías*. *Revista*

*xuvenil de historieta*³⁴⁵, de carácter quincenal, que se reparte gratuitamente co xornal *El Correo Gallego* e que conta co patrocinio da Secretaría Xeral de Política Lingüística. Iniciou a súa traxectoria o 3 de abril de 2009 e ao longo do ano publicou vinte exemplares, reunidos nun volume homónimo, e despois dun período de inactividade regresou aos quioscos. Tanto na súa predecesora, *Golfiño*, coma en *Galimatías*, salienta o coidado e unidade lingüística que lle imprimiu Isabel Soto, un aspecto non sempre coidado nos produtos de banda deseñada.

Entre as múltiples series que viron a luz nesta revista é de interese para este traballo “Vento do Norte”, con debuxos de **Alex Cal** (Vigo, 1985), guión de David DeGilio e cor de Renato Faccini, que se comezou a publicar no número 4 (15 maio 2009) e que se pechou no número 21 (3 setembro 2010), a cal en 2010 viu a luz en edición exenta nun volume homónimo, *Vento do Norte* (2010). Desde o punto de vista do contido, preséntase un mundo futurista no que, a causa das guerras e o quecemento do planeta, o desxeo dos polos provoca o cambio das correntes dos océanos e dos ventos do norte, que inundaron masivamente os terreos habitábeis. A causa da falta de terra, a poboación sobrevivente refúxiase no Ecuador, onde a falta de espazos e as tensións derivadas do control do territorio causan a súa destrución, polo que se dirixen ás grandes cidades conxeladas, onde tentan sobrevivir con escasos medios e manipulados por grandes mafias tribais. Temporalmente a historia sitúase no ano 201 da Era do Vento do Norte e o espazo recreado corresponde a cidades norteamericanas, nas que os protagonistas loitan por sobrevivir, conscientes das súas limitacións como proscritos, sometidos ao poder de xefes mafiosos, que os chantaxean co control das escasas materias primas e das fontes de calor.

As diferentes aventuras nas que se desenvolve a loita pola vida en condicións infrahumanas ocupa boa parte das entregas, nas que se confrontan os roles dos personaxes protagonistas, cun papel activo para as mulleres, dominantes e encargadas de dirixir as súas tribos para saír adiante. Tamén salienta o feito de que, malia a ambientación exótica e o emprego de nomes asociados á sociedade norteamericana, se inclúen elementos nos que se observan trazos eminentemente identitarios, como o nome do can, que se chama Merlín.

³⁴⁵ A tiraxe, inicialmente, é de trinta mil exemplares. Conta tamén cunha páxina web, a modo de complemento da revista, na que hai contidos interactivos e información adicional sobre os protagonistas: <www.ouniversodegalimatias.com>.

Estas dúas cabeceiras amosan que a banda deseñada en Galicia se atopa durante o segundo lustro do século XXI nun imparábel proceso de profesionalización, produción e externalización, así como nunha cada vez máis ampla repercusión social. Augurando que o futuro da banda deseñada galega virá determinado pola resposta que o propio sector saiba dar ás esixencias do mercado e do público. Unha potencialidade creativa, na que conviven catro xeracións, pero que se enfrontan a eivas que de seguro saberán superar como demostraron facer ao longo dos últimos anos.

Dende o punto de vista da **tradución** desde o inicio dos anos noventa fóronse publicando en lingua galega obras procedentes de diferentes sistemas literarios, que abriron novas tendencias e correntes formais e temáticas de ficción científica, dando a coñecer autores da contemporaneidade de sistemas próximos e, máis tarde, obras canónicas universais que até entón só eran accesíbeis ao potencial lectorado a través doutras linguas, fundamentalmente o castelán.

Entre os autores da contemporaneidade atópanse títulos como *Olock-Lolo* (1993), de Elvira Menéndez; *A nave fantástica* (1996), de Jordi Sierra i Fabra; e *Historias secretas do espacio* (1997), de Joan Manuel Gisbert, aos que durante estes anos se sumaron unha serie de títulos que teñen os avances en robótica como temática central, como é o caso da novela xuvenil *Os robots* (1995), de Suzanne Martel, e máis próximos á liña da obra de Paco Martín, que xa comentamos, os contos infantís *Ricardo e o seu robot* (1997), de Esteban Martín; e *O robot Internot* (2000), de Àngels Prat e Fina Rifà, obras dirixidas aos primeiros lectores que presentan un marcado carácter didáctico, nas que a literariedade se supedita a unha marcada finalidade educativa, tanto pola descrición do contorno no que se desenvolve a vida dos máis pequenos, coma pola presenza de moitos aparellos mecánicos cos que entran en contacto desde os primeiros anos, aos que se achegan con curiosidade e enxeño, converténdoo en elementos do cotián, con personaxes humanizados, tanto física como emocionalmente, que pasan a ocupar un lugar moi definido e próximo na vida dos protagonistas.

Olock-Lolo (1993), de **Elvira Menéndez** (A Coruña, 1949), traducido por Alberte González, é un relato estruturado en cinco capítulos, no que se xoga unha vez máis coa dualidade de mundos paralelos que entran en contacto, na liña do que Milagros Oya propón en *Moncho e Dríar* (1988), como vimos, aínda que neste caso non se recorre ao futuro, senón á existencia desde sempre dun mundo paralelo que o lectorado agardado asocia inevitabelmente co mundo marabilloso das fadas e os trasnos, o cal se

configura como unha alteridade da sociedade actual ao servizo da defensa da natureza e da posta en valor da riqueza coa que ampara e protexe a vida do home.

No relato a autora xoga co universo recreado nos contos clásicos e co que ao longo do século XX foi configurando a ficción científica, o que dá como resultado unha amálgama de ambos, na que se combinan tópicos, estereotipos, perspectivas, temáticas e outros elementos que apelan á bagaxe cultural do lectorado agardado, ao que lle propón unha visión novidosa e un diálogo moi interesante entre ambos universos ficcionais. As perspectivas do marabilloso e do científico propician xogos contrapostos e de alteridade, dado que a visión do mundo real no que vive Lolo é confrontada coa dimensión paralela, da que procede Olock, quen para Lolo é un extraterrestre pola súa cor verde, influenciado sen dúbida polo cinema e a televisión e, polo tanto, un “forasteiro”, alguén que procede doutro mundo, incapaz de comprender que ambos son intrusos mutuamente, por iso Olock lle recrimina a súa actitude e manifesta: “Extraterrestre seralo ti. Eu vivín sempre aquí” (p. 15). É a partir deste coñecemento que ambos toman conciencia de que pertencen a dimensións diferentes, a mundos distintos que están no mesmo lugar pero que non teñen nada que ver, por iso o rapaz verde sente que o “branco” e “civilizado” (p. 21) é tamén un extraterrestre.

Este xogo de perspectivas ponse ao servizo tamén da distancia entre infancia e adultos, pois mentres para Lolo a cor verde do seu amigo é índice inequívoco de procedencia extraterrestre, para o seu avó e para Maruxa, a meiga, significa que Olock é un trasno e para ela “Os trasgos son seres benignos” (p. 34), o que pon de manifesto a distancia nos referentes culturais de ambas xeracións. Por outra parte, os adultos máis próximos e cómplices cos rapaces protagonistas aparecen na obra como depositarios dunha sabedoría que corre o risco de desaparecer, transmitida de xeración en xeración en forma de lendas, un legado cultural do que son conscientes que: “Cando desapareza a nosa xeración, ninguén vai lembrar esas historias... Durante centos, se cadra, milleiros de anos teñen pasado de boca en boca... de meiga en meiga. Así chegaron a Maruxa... Pero á xente nova non lle gustan esas cousas...” (p. 35).

Unha vez máis emprégase a figura do avó como elo entre o neto, co que o lectorado agardado se sente identificado, e o pasado que representa a súa xeración, a sociedade na que el medrou e se desenvolveu, na que están as raíces e a bagaxe cultural das xeracións máis novas, que corren o risco de vivir de costas a un pasado que ignoran, debido en parte aos grandes cambios experimentados pola sociedade na que eles naceron. Unha riqueza cultural que lle será revelada a través de mitos, lendas, historia,

monumentos, etc., que xorden ao longo do relato e en especial durante a viaxe no tempo que leva os protagonistas á época da construción da catedral de Santiago de Compostela, símbolo dun pasado esplendoroso e destino último das peregrinacións ao longo da historia, onde contactan co Mestre Mateo, quen lles dá algunhas claves para interpretar indicios de preocupación na sociedade e tamén para comprender costumes dos peregrinos, como o de levar pan mollado na fladriqueira.

Esta aventura de Olock e Lolo asenta tamén noutros elementos da cultura galega, como a Santa Compañía, convertida en metáfora da incomunicación, da incapacidade das persoas para escoitar e percibir os síntomas de decadencia e crise que afecta á sociedade. É por iso que aparece representada polos “homes brancos coma a brétema” (p. 72), que seica “aparecen nas épocas tenebrosas... cando a sabedoría se esquece porque os homes non saben comunicarse entre eles” (p. 72). Esta percepción configúrase nunha clara crítica á sociedade actual, manifestada polo avó de Lolo, que teme que “teñamos perdido a capacidade de nos comunicar [...]. Entendémo-las palabras pero non os sentimentos” (p. 72).

É de salientar a importancia que adquiren as árbores como elos entre ambos mundos, xa que son os medios a través dos que pasan dunha dimensión a outra, e serven como “máquinas do tempo” que os leva ao pasado, por comunicar os dous momentos temporais dada a súa longa vida. As árbores autóctonas (“castiñeiros, loureiros e carballos”, p. 54) aparecen como símbolo da conservación do medio natural, mentres se critica a súa substitución por árbores foráneas como os eucaliptos, unha denuncia que se fai explícita no remate da obra:

Dende aquel día, buscou nas fragas carballos milenarios que lle permitisen atravesalo tempo e atopa-lo seu amigo Olock. Cada vez quedaban menos... Desaparecerían debaixo das serras e no seu lugar plantaban eucaliptos. El tamén se facía maior; pero non perdía a esperanza (pp. 96-97).

Outras críticas son as que se refiren a aspectos da sociedade actual, entre eles o abandono do medio rural en favor do urbano, por consideralo “máis moderno” (p. 40), a perda do hábito lector en favor da televisión e os aparellos electrónicos e o cambio na forma de acceder ao coñecemento, así como a discriminación e o rexeitamento aos diferentes. Fronte a todo isto valórase a volta á vida en harmonía coa natureza, a comunicación, o respecto ás xeracións máis vellas e ao seu legado cultural, á natureza, á historia, nunha obra na que prima o diálogo entre tradición e modernidade, representada

esta última polo recurso a cuestións moi presentes na ficción científica, como as referencias á desintegración de partículas, naves espaciais, esferas antigravitacionais, a comunicación por telepatía, traxes térmicos, ordenadores, etc.

Desde o punto de vista paratextual, a obra conta con algunhas ilustracións figurativas de **José M.^a Álvarez**, que ocupan a páxina completa e nas que se recrean na parte central escenas do narrado, mentres que na parte superior ou inferior aparece a representación de árbores e plantas autóctonas, concretamente o carballo, o acivro, a silveira, o arando, o rosal, a chicoria e a hedra, así como cogomelos, complementando o canto á natureza que se fai no texto. O marcado carácter didáctico do volume aséntase en elementos peritextuais, como a ficha da autora para o que lectorado poida recortala e facer o seu propio ficheiro, e as numerosas propostas de traballo incluídas na parte final, que serven para repasar a lectura e as temáticas tratadas, fomentando a lectoescritura. Por outra parte, tamén é de interese o breve texto de autopresentación de Elvira Menéndez, no que baixo o título “para ti...”, se dirixe ao lectorado agardado para explicarlle aspectos da súa infancia, como a súa vida no medio urbano, o seu carácter solitario e a importancia da lectura nesa etapa, adiantando que nesta obra quere transmitir “os recordos máis íntimos da nena que fun” (p. 7), o que induce a unha lectura en clave autobiográfica da obra.

Na liña da evocación das lecturas de infancia sitúase tamén a novela sobre o contacto con civilizacións extraterrestres *A nave fantástica* (1996), de **Jordi Sierra i Fabra** (Barcelona, 1947), traducida por Xulia e Eugenia Fernández Fernández e dirixida a adolescentes. Unha proposta que mantén moitas concomitancias coa obra de Jules Verne *Viaxe ao centro da Terra*, tanto pola temática tratada, coma pola elección dos personaxes, Jan Roc e o profesor Aristedes Payá, trasuntos dos vernianos Axel e Otto Liddenbrock. Unha homenaxe que se explicita no epígrafe en forma de cita, no que ademais de Verne tamén se evoca a “Edgar Rice Borroughs, Richmal Crompton e a todos aqueles que de neno favoreceron a miña imaxinación” (p. 7), explicitando información sobre as lecturas que máis influíron na formación deste creador e que marcan xa desde o inicio algunhas das liñas de intertextualidade que mantén a obra. Este epígrafe complementase cunha nota de presentación na que o autor, botando man dunha linguaxe moi desenfadada, se dirixe ao lector modelo animándoo a introducirse na lectura e explicando algunha das claves da obra, na que asegura que atopará moitas sorpresas, ademais de que hai xa anos quería contar esta historia, da cal asegura que é real. Un texto que enlaza directamente co “prólogo”, no que Jan Roc, un dos

protagonistas e narrador da historia, segue insistindo en que se trata dunha historia verídica que tivo lugar trinta anos atrás, imprimíndolle unha gran dose de intriga e misterio aos feitos que se van relatar, rogándolle ao lectorado que continúe lendo por que é importante para a súa vida. Un xogo metaficcional no que son constantes as interpelacións e chamadas de atención, creando un grande interese por coñecer a peripecia que se anuncia, na que se introducen elementos claves, como a existencia do Outro, un gran poder de dominio, a indefensión do home, a inminencia dun perigo, etc.

Ao longo de vinte e tres capítulos breves recréase a aventura de Jan Roc e o profesor Arístedes Payá, que a bordo dun pequeno barco, o Colimbo, navegan polo mar Caribe até o triángulo das Bermudas para decubrir o misterio que ten feito desaparecer ducias de barcos e avións sen deixar rastro, entre eles o Nausica, un barco cabotaxe desaparecido un ano antes cos seus vinte e sete tripulantes. A busca de respostas sitúa os protagonistas ante un abismo, provocado por un xigante remuíño que leva ao fondo do mar o Colimbo e a eles mesmos, onde descubren unha extraña civilización, os Hues, seres cun

tamaño equivalente a dous tercios dun ser humano e, salvo pola súa pel branca, eran parecidos a nós, os humanos. Ían espidos, cun taparrabos ou o que fose, suxeito á cintura. Os seus pés eran enormes, desmesurados e, por contra, as mans, provistas de longos e afiados dedos, pequenas, moi pequenas. [...]

[A cabeza] Era redonda, sen pelo na parte superior, e quedaba coroada por dous ollos moi grandes, que moi ben poderían ser como cinco ou seis veces o tamaño dos nosos. Lembrábanme os peixes dos abismos mariños, cos seus xigantescos globos oculares. No canto das orellas tiñan dous orificios cubertos por unha membrana e o mesmo sucedía co nariz. A boca non era máis ca un punto, aínda que como logo vería, altamente flexible (pp. 50-51).

Un retrato que nos lembra, a grandes trazos o ofrecido polo portugués Carlos Correia no seu relato *O Búzio de Nácar* (1981), así como a localización da civilización extraterrestre no fondo mariño e a presenza dun guía que lles ofrece información. Seguindo a liña que é habitual na ficción científica, salienta o avanzado estado tecnolóxico destes seres, que como trazo innovador na perspectiva sobre o Outro, non amosan unha actitude receptiva e colaborativa, senón despreciativa cara ao home, civilización que consideran “escoura da superficie” (p. 55), o que representa un exemplo da perspectiva que Machado e Pageaux (1981) cualifican como “manía”, é dicir, a que considera a realidade cultural do Outro como superior á propia, cun sentimento de

infravaloración deste e un claro complexo de inferioridade, acentuado pola existencia dun mundo idílico, con grandes avances tecnolóxicos e no que foron superados moitos dos problemas que afectan á sociedade terrestre.

Como en casos anteriores, é a través das conversas co representante dos Hues, Hu-Tan, o que lle permite aos protagonistas atopar moitas das respostas que andaban a buscar, como as causas dos fenómenos que se producen no Triángulo das Bermudas, que teñen que ver co sistema de depuración do mundo subterráneo, do que van coñecendo a historia, intimamente relacionada coa dos humanos, aos que consideran froito da experimentación coas especies superiores, nas que a “mutación dos nosos corpos, unida á dos primates xerou a primeira malformación” (p. 60), producindo para eles unha “escoura”, que se multiplicou, o home, raza cuxo “nivel intelectual seguiu sendo escaso, malia ós logros tecnolóxicos dos últimos tempos” (p. 60). Sen dúbida de todas as descubertas que se lles van revelando durante o percorrido polo altamente tecnoloxizado mundo subterráneo e as conversas con Hu-Tan o aspecto que máis os impacta é saber que a “Terra é unha nave, unha nave que forma parte dunha flota, e unha flota que cobre o que vostedes cren que é... o Universo” (p. 61). Unha realidade difícil de asimilar, na que a Vía Láctea é concibida como unha flota de invasión que viaxa a través do tempo para combater cos Zeh, inimigos dos Hues, que queren dominar o tempo, converténdoo unicamente en infinitude.

O coñecemento dunha realidade insospeitada comeza a abrir unha fenda entre ambos protagonistas, dado que a partir deste momento Jan obsesiónase coa idea de fuxir dos Hues, abandonar un mundo que lle ofrece a posibilidade da inmortalidade, pero no que se sente prisioneiro, á vez que se cuestiona a visión da realidade que lle ofrece esta especie, moi avanzada tecnoloxicamente, pero carente de emocións, rexida por un frío e calculador pensamento lóxico. Pola contra, fronte á inquietude e obsesión de Jan por regresar á superficie, Arístedes sente que é o mellor lugar no que pode estar, onde o ten todo, “incluído o reto maior que un científico tivese nunca ¿Que outra cousa podería pedir? Non tiña nada que me retivese na superficie, agás as miñas investigacións, e eso... hoxe paréceme moi lonxe. Sigo dicindo que tódalas respostas están aquí” (p. 122). Un científico entregado ao seu traballo que non dubida de que calquera investigación que poida levar a cabo no regreso non será nada como o que o destino puxo ao seu alcance.

Elementos como unha nova teoría sobre a orixe da raza humana, a existencia dunha enerxía controlada no centro da Terra, explicacións científicas de todos os

fenómenos que teñen lugar na superficie do planeta por efecto das actividades que desenvolven os Hues e, sobre todo, unha pormenorizada descrición do proceso que leva a cabo Jan para conseguir o material que lle facilitará a saída á superficie convértense en materia da trama, que se ralentiza debido ás amplas descricións, o que acentúa a similitude do texto coa prosa verniana.

A novela péchase cun “Epílogo”, no que Jan, ao igual que xa fixera no “Prólogo”, insiste na distancia temporal de trinta anos entre o momento no que relata os feitos e cando tiveron lugar, e engade información sobre o final da súa peripecia, como o seu rescate por parte dun barco e a incredulidade de médicos e científicos sobre a historia que conta, á vez que deixa planando a dúbida sobre cal é o seu presente e cal vai ser o seu futuro.

Desde o punto de vista paratextual a obra presenta algunhas ilustracións figurativas e realistas de **Gerardo Amechazurra** (Madrid, 1951), nas que con moito colorido, liñas ben definidas e remarcadas en negro se recrean escenas do narrado, centradas fundamentalmente nos protagonistas, as súas expresións e actitudes. O xogo de perspectivas lembran escenas cinematográficas, co realce de elementos en diferentes planos, que acentúan a expresión e lle imprimen sensación de movemento ás escenas, especialmente nos momentos que se desenvolven dentro das augas do océano, que están moi relacionadas cos momentos climáticos da historia.

Historias secretas do espacio (1997), de **Joan Manuel Gisbert** (Barcelona, 1949), traducida por Xosé Luís Rivas Cruz, presenta un texto no que se observan moitas pegadas da literatura de transmisión oral, ao recoller os relatos que á calor da lareira contan tres astronautas na pousada do Corzo Gris, situada na montaña suíza, centrados na exploración do universo nun tempo futuro. É de salientar a presenza do lume como símbolo de continuidade dun modo de comunicación dentro da civilización humana, “elemento primordial que tantas veces acompañou a narración de historias de tódolos tempos” (p. 24), servindo de elo entre pasado e futuro, testemuña de novos modos e temas que contar. Un fio condutor que ten tamén na infancia un destinatario ansioso por acceder a novos universos, por ser testemuña das xestas relatadas, neste caso encarnada por Thomas, un neno de dez anos, fillo do dono da pousada, que desexa con todas as súas forzas poder estar preto dos convidados, poder escoitalos e descubrir de que falan durante o seu encontro.

Os protagonistas-narratarios son o ruso Iuri Tardowski, o norteamericano Fred Carpenter e o chinés Ts’ai Lun, que representan o diálogo das tres grandes potencias

mundiais na conquista do espazo, homes que deciden reunirse en secreto en territorio neutral, convencidos de que a súa amizade está por enriba dos intereses políticos e estratéxicos, unha ligazón “tan forte porque nacera lonxe da Terra: no espacio” (p. 15), durante as súas expedicións como astronautas en diferentes misións, nas que as dificultades que tiveron que superar fixo que “entre eles nacera o agradecemento e a estima, tal como só pode nacer nos espacios distantes” (p. 16). Dedicados a preparar a futuros astronautas e a participar na construción de futuras aeronaves, séntense unidos pola nostalxia de viaxar polo cosmos, concibido como o único lugar no que é posíbel coñecer por enriba das dificultades e das situacións extremas de perigo “a soidade do espacio, o afastamento da Terra, os seus anos de navegantes espaciais eran o máis precioso das súas lembranzas e das súas vidas” (p. 17). É por iso que a reunión anual que celebran lles serve para evocar as lembranzas máis queridas, as experiencias máis insospeitadas e extrañas e compartir segredos nunca desvelados, onde “as palabras adquirirían un valor incomparable: formaban a crónica secreta das súas aventuras cósmicas” (p. 17).

Desde o punto de vista estrutural, aparecen uns capítulos iniciais para presentar os personaxes e facer unha contextualización xeral das circunstancias nas que ten lugar o encontro, que dá paso ás historias secretas que escoita Thomas, encargado de transmitilas ao lector, mentres que os tres astronautas se converten en narratarios dos relatos que viviron durante as súas viaxes polo espazo e que o rapaz escoita agochado na penumbra da habitación. A contextualización temporal é moi vaga, pois aínda que se sinala que a historia transcorre na cuarta década do século XXI, só se alude de pasada aos grandes avances que experimentou a industria espacial, que conseguiu levar o home a todos os planetas da Vía Láctea e preparalo para dar o salto máis alá dos seus confíns. Sen facer referencia á orde mundial e aos cambios que se puideran ter operado nas sociedades das que proveñen os narradores-protagonistas, as historias que relatan diante do lume serven para intuír algúns dos avances na conquista do universo e da capacidade da industria aeroespacial para desenvolverse.

Cada unha das historias narradas en primeira persoa polos astronautas insírese como capítulo independente, incluíndose entre cada unha delas un breve texto que funciona a modo de “entreacto”, no que se retoma a voz do narrador omnisciente e a perspectiva de Thomas, testemuña na sombra, como un espía, que é o que escoita o que falan os protagonistas. O relato en primeira persoa queda en suspenso no momento climático da acción, inseríndose a voz do narrador omnisciente para describir a tensión

creada polo narrado, incidindo na ansiedade que crea no espectador (Thomas), que é a mesma que comparte co lectorado agardado, e retomando o fío da acción principal, retardando así o desenlace.

O primeiro relato, “O misterio das voces do espacio” (pp. 27-71) retoma a idea desenvolvida maxistralmente en *Solaris* (1962) por Frank Herbert, que xira ao redor da existencia de planetas vivintes, como lle ocorre neste relato ao astronauta ruso, Iuri Tardowski, quen durante unha viaxe cara a Urano capta sons que semellan voces, transmisións que impulsan a nave a desviar a súa ruta e achegarse ao planetoide XRT-54, tamén coñecido como Kropos, “un corpo celeste de mediano tamaño, morto, nunca explorado, que se atopaba nunha posición solitaria no espacio [...] Era un mundo esquecido, sen interese, despreciado polos navegantes” (p. 33). A cadencia e reiteración das voces, que parecen emitir unha mensaxe de socorro leva a tripulación a barallar múltiples hipóteses, entre elas a presenza dalgunha nave tripulada accidentada, o que os impulsa a baixar á superficie e explorar a zona. Aparentemente atopan “un panorama triste e desolado. Non era máis que un dos miles de millóns de planetoides mortos que hai no Universo” (p. 40), pero en realidade o que emite os sons é o propio planeta, unha “criatura sensible” (p. 67), capaz de descubrir que existe a linguaxe, as palabras e a voz humana. Iuri Tardowski conclúe que se trata dunha xigantesca criatura viva que expresa a súa desolación, tentando crear a súa propia linguaxe para comunicarse. Esta idea da soidade, da necesidade de comunicación entre os seres vivos e da importancia da palabra resáltase nun texto no que flúe unha coidada linguaxe e moita sensibilidade.

A segunda, “Víñente ver. O misterio do Laboratorio 4” (pp. 77-111) é unha historia máis centrada na explicación racional dos medos e da soidade, con trazos de terror psicolóxico e unha gran dose de intriga. Narrada por Carpenter, o astronauta norteamericano, transcorre durante a súa estadía no planeta Mirror, no que están instalados laboratorios para estudar os seus metais e minerais, interesantes para a construción de naves máis resistentes, grandes e de escaso peso. Carpenter relata como se vai enfrontando á soidade e comeza a percibir unha presenza descoñecida, que deixa pegadas no seu laboratorio, cuestionándose que foi do paradiro do seu antecesor e chegando incluso a crer que segue alí. O pánico vai en aumento e comeza a xerar unha psicose no astronauta, que se sente vixiado en todo momento. A aparición dunha gravación do seu predecesor no laboratorio sobre as presenzas que condicionaron a súa vida sitúa a Carpenter ao bordo da resistencia, que desemboca no colapso total e a perda de consciencia ao verse ante a imaxe de si mesmo cando era un cativo. Finalmente

descobre que foi utilizado para averiguar que ocorría no laboratorio, no que as persoas que o ocupaban se atopaban a si mesmas, nunha loita contra o tempo. Unha experiencia que serve para poñer a proba a resistencia humana ante situacións extremas de soidade, ante a presenza unicamente dun mesmo e á que remite o propio nome do planeta.

A terceira historia narrada, “O máis fermoso do mundo” (pp. 117-150), céntrase no secretismo que rodea as investigacións máis innovadoras, as descubertas fóra da Terra e tamén explora a importancia da entrega, o afán de coñecemento desprovisto de interese e ambición, en certo modo, a capacidade de vivir e soñar libre de prexuízos. A experiencia é relatada por Ts’ai Lun e, a diferenza das anteriores, non ten lugar no espazo exterior, senón nun cosmódromo da Terra. Desde o punto de vista estrutural adopta a forma das bonecas rusas, introducindo uns relatos dentro doutros, que dan paso a sucesivas voces narradoras. A temática céntrase no regreso da nave Baoding, procedente de Urano e Neptuno, ao cosmódromo en estrañas circunstancias. Lun comeza a preguntar nos diferentes departamentos para saber as causas que provocaron un regreso tan acelerado, pero non consegue respostas, agás a impaciencia e a inquietude que se percibe en todo o persoal, acentuándose a incerteza a través das múltiples manobras que comezan a poñerse en marcha, que acentúan a sensación de gravidade. A curiosidade do astronauta lévaa a tomar contacto cun obxecto sen identificar con forma esferoide e luminoso, que puxo en perigo a estabilidade e velocidade da nave que o recolleu, ademais de provocar que durante o contacto coa Terra se afundise nas entrañas desta, abrindo un pozo cada vez máis fondo, no que entra Lun para descubrir que está a pasar. Xa no seu interior, descobre que se trata dun “espello total do Universo”, a través do que pode escoitar “o silencio supremo dos mundos, o rumor deslizante dos cometas, o renxer do desxeo en planetas glaciais, as explosións de enerxía en soles aínda sen nome, os fragores de morte dunha estrela e o alento da vida en miles de corpos siderais” (p. 145). A hipótese explicativa que se emprega é que a esfera reaccionou abríndose só ante aquel que se achegou a ela libre e sen ameazas, confiado na descuberta e desexoso de coñecer o seu contido, mentres que se pechou e reaccionou negativamente ante os que a encarceraron nunha estrutura metálica e os que se achegaron a ela con armas, demostrando que se trata tamén dun corpo moi sensíbel.

A experiencia desta noite é para o rapaz protagonista o “primeiro segredo de Thomas na porta de facerse home” (p. 150), descubrindo que, as experiencias de homes afoutos, serven para demostrar que no universo existen moitas formas de vida,

aventuras insospeitadas, descubertas que seguen explorando os límites do coñecido, historias que pasan a conformar o imaxinario colectivo, relatos que a carón do lume encarnan feitos tan fantásticos e extraordinarios como as historias que ao longo dos tempos foron compartidas, transmitidas e narradas ao redor da lareira, lugar de confesións e revelacións nas que o auditorio estaba conformado por adultos e nenos, un espazo de socialización e de transmisión de coñecementos, neste caso proxectados cara a unha realidade futura, pero na que non se deixa de volver sobre cuestións eternas da existencia humana.

No que se refire aos creadores da contemporaneidade de sistemas literarios máis afastados, viu a luz unha novela para o lectorado adolescente que ten como temática o enfrontamento entre civilizacións extraterrestres, nas que a Terra aparece como un atranco na traxectoria dos atacantes, polo que periga a súa continuidade. Trátase d'*Os robots* (1995), de **Suzanne Martel** (Quebec, Canadá, 1924), traducida por Xavier Senín, unha obra estruturada en vinte e tres capítulos na que de partida se presenta unha sociedade moi semellante á actual, cuxos elementos futuristas se apoian nuns grandes avances na exploración espacial e nunha orde social rexida polo poder dos Gobernos Unidos do planeta Terra, aínda que estes aspectos aparecen diluídos baixo unha trama que incide máis na relación entre os nenos protagonistas e os seus robots. O punto de partida é o regreso dos dous astronautas sobreviventes dunha expedición, que os levou ao planeta Amandara, tamén coñecido como Planeta Verde, do grupo Tetra, onde foron rescatados e curados das feridas que lles provocou o ataque dunha nave descoñecida. A expedición da nave Terra-Lúa V regresa e con eles traen dous robots, Cíber e Nootka, que son entregados como agasallo a Adán Colbert e Eva Kevin, nenos moi espelidos.

Sobre a estreita relación dos rapaces con estes xoguetes aparentemente inofensivos comeza a planar a sospeita, un desacougante presaxio, como unha ameaza constante, un agoiro que se acentúa por momentos, como ao afirmar o narrador omnisciente que estes aparellos “son os primeiros emisarios do seu afastado universo [que] obedecen cegamente as ordes dos seus verdadeiros amos” (p. 48); e tamén en “A súa pinza toca suavemente a cabeza que repousa na almofada, e o servidor de Amandara Tetra murmura na escuridade cunha voz monótona e igual” (p. 65). Unha omisión de información que acentúa a intriga, a incerteza e a curiosidade, ademais de aumentar a curiosidade do lectorado máis atento.

Os augurios tamén se fan extensivos ao ambiente prebélico que anuncian os astronautas, mediando para que sexa atendida a solicitude de Amandara Tetra de

“colocar postes receptores nalgúns lugares deshabitados da Terra, a fin de poder descubrir máis axiña a chegada dos seus inimigos, os worlaks” (p. 42), unha petición á que non responden as autoridades, temerosas dunha invasión dos amandarianos. A intermediación dos astronautas, as actividades que desenvolven e a adquisición de cadansúa casa moi afastada dos lugares habitados aumentan a desconfianza sobre o papel que xogan na trama. Son tan abondosas as dúbidas e sospeitas sobre todo o que rodea a natureza dos robots e os astronautas que o lectorado está agardando constantemente un xiro brusco dos acontecementos, o cal non se chega a producir, desvirtuando o desenvolvemento da trama, que se alonga, en moitos casos, de modo innecesario. Por outra parte, o feito de que os astronautas sexan detidos e illados e de que os adultos próximos teñan que ocuparse doutras cuestións, deixa os protagonistas nenos sós ante unha situación gravísima: o control sobre complexos aparellos cos que se tentan mitigar as catástrofes que a loita entre os extraterrestres provoca na Terra. Isto fai que por momentos se vexa cuestionada a verosimilitude, á vez que a falta de información pode facer perder interese sobre uns feitos dos que se descoñece boa parte do contido. De maior interese é o aspecto lingüístico, no que son constantes as referencias á diferenza lingüística que existe entre os dous extremos do país, lugares nos que residen os protagonistas, un francófono e outra anglófona, tratando a diferenza cultural con naturalidade e desde a perspectiva de riqueza cultural, introducindo mesmo anglicismos durante as conversas entre ambos.

Paratextualmente esta obra presenta moitas semellanzas coa obra de Elvira Menéndez, que xa comentamos, condicionada pola colección na que se integra, ao presentar tamén unha ficha recortábel da autora, unha breve presentación da propia creadora e un apéndice con propostas de traballo para asentar a lectoescritura, mentres que as ilustracións en gamas de grises recrean escenas do narrado.

Para rematar, entre as últimas obras que viron a luz non deixa de chamar a atención a gran carga didáctica de títulos como *O marciano Marcial* (2006), de **Carmen Gil** (Línea de la Concepción, Cádiz), un texto incluído na colección “Carteira de valores”, no que se bota man de temáticas propias da ficción científica, como as viaxes polo espazo e a visita á Terra dun alienígena, nas que se trata, a través de moito humor, a súa obsesión pola comida lixo, que lle causa a perda dos seus poderes, imposibilitándolle teletransportarse á súa nave espacial. A temática central vese supeditada á mensaxe que se lle quere transmitir aos primeiros lectores, incidindo moi claramente na necesidade de que os máis pequenos asuman como necesidade facer unha

dieta equilibrada, na que incluír todo tipo de alimentos. O carácter instrumental acentúase máis co texto final, a modo de consellos sobre a alimentación e a necesidade de levar unha vida saudábel desde a máis tenra infancia. As ilustracións de **Paco Giménez** anuncian, xa desde a cuberta, a presenza dun ser distinto, o marciano Marcial, que responde aos tópicos establecidos, fundamentalmente pola súa cor verde e as súas antenas, así como a súa forma humanoide. Xa no interior, as imaxes complementan o texto con detalles que enriquecen a lectura e axudan a caracterizar os personaxes protagonistas. O estilo é figurativo e nas composicións mestúranse escenas da fantasía, coma a viaxe do marciano no seu prato voador, con información visual das rúas ou dos xardíns dunha cidade real. Nos debuxos as liñas teñen grande importancia e achegan dinamismo ao conxunto, sobre todo polo emprego da curva e do recurso, propio do cómic, das liñas múltiples.

Por outra parte, cabe salientar unha obra sorprendente desde o punto de vista visual pola imaxinación que o seu autor demostra ao deseñar múltiples animais fantásticos, procedentes doutro planeta, como é o caso de *O home do traxe branco. O accidente. Libro 1* (2009), de **Herikberto Quesada** (Ourense, 1958), traducida por M^a Dolores Torres París e Carmen Torres París. Unha novela na que priman as aventuras dun grupo de adolescentes durante unhas vacacións de verán, que son evocadas polo narrador anos despois, nas que asisten atónitos a unha invasión de alieníxenas fuxidos dunha nave espacial accidentada. Ao longo de catorce capítulos numerados, un narrador en primeira persoa, Erik, máis coñecido como Bug, relata a modo de diario as aventuras vividas no caloroso verán de 1970 na vila mariñeira da Guarda, a onde se trasladara coa familia desde Madrid para pasar as vacacións. Unha obra que, a modo de bestiario, inclúe múltiples debuxos de seres fantásticos, pero cunha calidade literaria moi cuestionábel, ao non achegar nada novo nin lograr manter a tensión narrativa, o que a converte nunha sucesión plana de peripecias, que transcorren paralelas á recreación de seres fantasiosos.

No que se refire ao transvase de obras canónicas universais que até entón só eran accesíbeis ao potencial lectorado a través doutras linguas, o máis salientábel é que durante os anos noventa e primeiros anos do século XXI viron a luz títulos como *A guerra dos mundos* (1998), de **Herbert George Wells**, traducida por Gonzalo Constenla Bergueiro, coincidindo co centenario da súa publicación e incluída na colección “Xabarín”, á que xa nos referimos, e *Frankenstein ou o Moderno Prometeo*

(2000), de **Mary Shelley**, traducida por Fernando R. Tato Plaza, que foi editada noutra colección de fronteira, “Costa Oeste”, da Editorial Galaxia. Obsérvase que é moi relevante o feito de que estas obras canonizadas sexan incluídas en coleccións de fronteira, dado que incide na súa recepción, amosando interese por achegar os clásicos universais a unha franxa de idade que vai desde a adolescencia ao público adulto, aínda que seguen sendo moi pouco numerosos os títulos de ficción científica traducidos á lingua galega. Esta eiva do sistema literario, reflexo da falta dunha política de tradución ordenada, relega á vontade e interese editorial a selección das obras traducidas, que por veces responde ao oportunismo das efemérides, como pode ser o caso do centenario da publicación da obra de Wells, ou vinculadas á vida do creador e mesmo á temática tratada na obra traducida, como foi o caso de *Vinte mil leguas baixo dos mares* (2003), de **Jules Verne**, traducida por Mercedes Pacheco Vázquez e Llerena Perozo Porteiro e publicada por Ir Indo Edicións, na colección “Clásicos”. Unha edición de peto, cuxa recepción crítica incidíu na relación con Galicia, que aparece como escenario da provisión das reservas de ouro do Capitán Nemo, que acode á enseada de San Simón para recoller tesouros de galeóns afundidos. Verne tamén foi traducido para o lectorado máis novo en 2005, momento no que se publicou a serie “As mellores aventuras de Xulio Verne”, na que se inclúen as adaptacións de *20.000 leguas de viaxe submarina*, *Un capitán de 15 anos*, *Cinco semanas en globo* e *A volta ao mundo en 80 días*, pensadas para un lectorado que comeza a ser autónomo e vai, deste xeito, achegándose a clásicos universais que lle servirán de referencia en futuras lecturas.

Outro autor clásico traducido durante este período foi **Ray Bradbury**, do que se publicaron *Crónicas marcianas* (2004) e *Fahrenheit 451* (2005), ambas as dúas traducidas por María Magdalena Fernández Pérez e incluídas en “Fóra de xogo”, unha colección de fronteira na que se editaron novelas que non estaban proxectadas inicialmente para este tipo de público, pero que os editores viron nas franxas máis alta do sistema educativo un sector interesante de mercado.

Unha das iniciativas máis interesantes no terreo da tradución pola súa especialización foi a creación a finais de 2007 de Urco Editora, unha iniciativa centrada na tradución de literatura fantástica e de terror, na que a ficción científica conta cunha colección específica, “Urco Ciencia Ficción”. Nela converxen dúas correntes, a das novelas de finais do século XIX, nas que priman as descubertas científicas e técnicas e a que busca difundir a creadores menos coñecidos e enmarcados na literatura “*pulp*” das primeiras décadas do século XX, como anuncian os responsábeis da editorial:

[Publicaremos] por un lado os grandes clásicos como Edwin A. Abbott, Jack London ou Ambrose Bierce, fundadores do xénero no século XIX. Por outro lado publicaremos obras bastante esquecidas de autores de literatura “pulp” dos anos 20 e 30, tales como Henry Kuttner ou Abraham Merritt³⁴⁶.

Entre os obxectivos fundacionais desta editora tamén figura o enriquecemento do sistema literario galego con “xéneros centrais en case todas as literaturas europeas e que cada día gañan máis lectores”, enchendo así o baleiro histórico que padece a literatura galega. Por outra parte, á innovación que supón a especialización en obras canónicas de ficción científica hai que engadir o aproveitamento derivado das novas tecnoloxías e dunha ética profesional baseada nas licencias “*creative commons*” ou comúns creativos para as traducións de textos sen dereitos e o emprego de software libre, aspectos das novas tecnoloxías que favorecen o abaratamento de custos, que repercuten en prezos máis asequíbeis para o público consumidor. Por último, tamén é de salientar a posibilidade de adquirir os seus produtos a través de subscrición como socio, polo que a cambio de apoiar a iniciativa se ofrecen prezos especiais e a comodidade de recibir as novidades por correo, aspecto no que tamén segue a liña marcada por Rinoceronte Editora.

Entre as propostas desta editora cabe salientar *Planilandia, unha novela de moitas dimensións* (2008), de **Edwin A. Abbott** (Londres, 1838-1926), traducida por Cristina Felpeto García, e *A praga escarlata* (2009), de **Jack London** (San Francisco, Estados Unidos, 1876-1916), traducida por Tomás González Ahola, coas que se materializa a atención anunciada polos editores a unha das dúas correntes da ficción científica: a de obras de autores da etapa fundacional, durante o século XIX e primeiros anos do XX, mentres que aínda non viron a luz títulos pertencentes á literatura “pulp”, publicados nas décadas dos anos vinte e trinta.

Planilandia, unha novela de moitas dimensións é unha novela xuvenil, na que desapareceron as marcas paratextuais que puidesen acenar cara a un lectorado pouco avezado e unicamente presenta unha “introdución”, peritexto prefacial no que se orienta a lectura e interpretación do texto asinado por Jon A. Leboráns. Sitúase a novela na liña da ficción científica dura, a de carácter máis cientifista, destácase o afán moralizante e a incitación á rebeldía intelectual, adentrándose polo significado oculto de Planilandia, na

³⁴⁶ En <<http://urcoeditora.blogaliza.org/titulos/urco-fantasia/>> (consultada o 23/05/2010).

que se advirte a posíbel interpretación social da novela e a súa utilidade para estudar o concepto de múltiples dimensións.

A través dunha alegoría sobre os espazos e os conceptos xeométricos, relátase en primeira persoa a vida en dúas dimensións dun cadrado, que guía o lector nas súas reflexións existenciais e xeométricas neste universo bidimensional, contrapóñense conceptos e formas, que poñen de relevo a complexidade das relacións e a confrontación de perspectivas, moitas veces condicionadas pola propia natureza dos seres. Ademais de servir para criticar o pensamento único e a falta de liberdade que domina moitas sociedades, esta novela desprega unha visión moi satírica da sociedade británica clasista, na que tamén se perciben trazos teatrais e moita amargura existencial.

No caso d'*A praga escarlata*, de Jack London, abórdase unha temática postapocalíptica, que se sitúa nun futuro moi afastado, no que a humanidade se ve arrasada por unha praga mortal, a Praga Escarlata. O protagonista do relato, o profesor James Howard Smith, único sobrevivente da praga, cóntalle aos netos como foi a caída da civilización e o regreso á vida en harmonía coa natureza, na que os superviventes se agruparon en tribos, vivindo do campo e da gandería e alleos a todos os avances tecnolóxicos, unha falta de curiosidade científica entre as novas xeracións que fará que a civilización desapareza. As ilustracións de **Gordon Grant** (San Francisco, 1875-1962) son as mesmas que aparecen na edición do orixinal en inglés de 1915. Na cuberta aparece a imaxe misteriosa dunha cidade, mentres que no interior os debuxos a tinta van acompañados dunha frase significativa do texto que serve de base para ilustrar a situación.

Outras iniciativas que se levaron a cabo no terreo da tradución con antecedentes na década dos anos setenta e oitenta, foi a publicación da **banda deseñada** *Capitán Futuro* (1992), de **Jean-Claude Bourguignon**, trasladada á lingua galega por Enrique Harguindey Banet. Unha proposta na que convive a temática propia das novelas do oeste, das policiais e das de ficción científica, cunha linguaxe moi marcada polos trazos propios destes estilos narrativos, dado que os personaxes se expresan de xeito coloquial e por veces burdo, na liña do propio ambiente recreado. Salienta o emprego de expresións e termos ingleses e italianos, nun hibridismo lingüístico pouco usual nas obras transvasadas á lingua galega.

Desde o punto de vista do contido, a historia narrada ten como escenario a cidade de Chicago en 1934 e unha vila do oeste que se chama Mortal City, onde a protagonista, Ortie West, observa como cada noite se producen cambios na Lúa, na que

está situada a base do Capitán Futuro, un extraterrestre co que mantén contacto e co que loitará contra os Psthóns negros de Plutón. A peripecia lévaos na busca dunha nave espacial que está no planeta desde hai moito tempo e cuxas coordenadas a sitúan en México, na selva do Monte Muerto, preto de Capulpico. Ao longo da aventura revélanse datos divulgativos de interese para o lectorado, como a presenza de elementos extraños en antigos templos, empregados como observatorios astronómicos e as alusións a outras civilizacións, aínda que de modo moi impreciso.

Por todo o dito, durante este período observamos unha presenza cada vez maior da Literatura Infantil e Xuvenil nos estudos de carácter universitario e nos traballos académicos, que van desde a defensa da primeira tese de doutoramento até a multiplicación de traballos de carácter historiográfico e sistematizador, cos que se busca ofrecer ferramentas de análise, nas que a ficción científica comezou a ter unha tímida presenza. É de salientar tamén a celebración de numerosos eventos que favoreceron o contacto e debate entre especialistas, instaurando liñas colaborativas de traballo e iniciativas pioneiras, como a organización en redes e grupos de investigación, colectivos desde os que se propician debates e encontros, que teñen a súa visibilidade a través de publicacións de carácter monográfico pero tamén de revistas, primeiro de carácter xeral e nos últimos anos a través de publicacións especializadas, como é o caso emblemático de *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*.

No que se refire á produción infantil e xuvenil nestas dúas últimas décadas obsérvase un importante aumento no ritmo de publicación de obras con trazos da ficción científica, que chegaron ás trinta, nas que os creadores seguiron recreando universos ficcionais especulativos, abriron novas vías, deseñaron asombrosos mundos futuros e avances tecnolóxicos, combinados con elementos do marabilloso e do mítico, os cales aparecen introducidos na maior parte dos casos a través do plano do onírico. Abordaron múltiples problemas da sociedade actual, tanto a través da especulación de cara ao futuro, coma da recreación de universos eminentemente realistas nos que irrompen elementos fantásticos que inciden na vida dos protagonistas.

No referido ás correntes temáticas que tiveron máis rendemento neste período, cabe sinalar a preocupación ao redor das “descubertas científicas e técnicas”, especialmente no caso dos avances xenéticos e as posibilidades que a ciencia pon ao alcance do home, as cales se ven ameazadas pola tentativa de convertelas en medios para o dominio e o enriquecemento duns poucos. Na maior parte dos casos as tramas

dan paso á reflexión sobre o poder na sombra e o dominio das grandes multinacionais e oligopolios, que inducen a dinámicas de presión sobre unha sociedade asentada no consumismo, o individualismo e a falta de solidariedade. As descubertas no terreo da xenética dan paso á reflexión sobre a súa manipulación, o hibridismo, a dualidade, as potencialidades de elementos como os biochips, as clonacións, a renovación celular ou a superación da morte.

Canto á “exploración do universo” foron poucos os títulos que se encadran nesta corrente e neles recreáanse as aventuras de tripulacións que viaxan polo espazo na busca de novos destinos para a humanidade, ameazada pola sobreexplotación da Terra, que nalgún caso chega ao colapso. Partindo das teorías darwinistas, incídese na selección natural, na adaptación ao medio das especies e na capacidade da vida para abrirse paso malia as dificultades. Sitúase ao home como elemento central das tramas, nas que tamén se bota man de avances científicos como as hibernacións e a capacidade de viaxar en avanzadas e sofisticadas naves. Noutros casos, as viaxes polo universo máis próximo son empregadas para poñer en contacto ao lectorado menos avezado con aspectos básicos do universo, como a existencia de planetas, satélites e outros corpos estelares, incidindo en contidos de carácter divulgativo.

No que se refire á “creación de seres” salienta o recurso á figura humanizada dos robots, convertidos en humanoides, capaces de levar a cabo calquera cometido, dotados de sentimentos e cómplices íntimos dos máis pequenos, que deixan de ser meros xoguetes para converterse en elementos de alteridade, especialmente co mundo dos adultos, aos que observan, analizan e critican desde perspectivas diversas, proxectando sobre a sociedade na que viven e medran os máis novos unha visión limpa, na que se pon de manifesto problemas, eivas e defectos, que por veces repercuten seriamente na infancia. Na maior parte dos casos son personaxes que desenvolven actitudes curiosas, activas, observadoras e non exentas de ironía e humor, que se converten en amigos e cómplices de plena confianza para os máis pequenos, aínda que teñan que superar os medos e inseguridades tan propios da infancia, froito da súa natureza humanizada.

Tamén se publicaron obras que toman o contacto con “civilizacións extraterrestres” como elemento central, nas que os alieníxenas se amosan interesados pola civilización terrestre, observan os seus usos, costumes e actitudes, desvelando desde unha perspectiva distante as incongruencias, contradicións e absurdos, especialmente no referido á destrución do planeta e á relación entre as persoas, na que salienta a denuncia de aspectos como a falta de solidariedade e comprensión, a

existencia de prexuízos, a marxinalidade, etc. Representase ao Outro como membro dunha civilización moito máis avanzada, na que se superaron os problemas que se denuncian. Noutros casos, o recurso ao contacto con extraterrestres convértese nun mero instrumento para xustificar viaxes a lugares distantes, as aventuras e o ludismo.

Por último, a “especulación de orde social”, foi unha das correntes máis visitadas, especialmente no caso das novelas xuvenís, que proxectaron sociedades futuras, nas que os cambios propiciados pola acción do home sobre o medio natural é unha das maiores preocupacións, recreando un futuro apocalíptico, no que predomina a contaminación, as macrocidades e as atmosferas grises, reflexo de sociedades nas que tamén se perdeu a liberdade, sometidas a unha brutal deshumanización e alienación das persoas, que buscan fuxir do control absoluto ao que se ven sometidas. Tamén se especula sobre as consecuencias da globalización, na que se incide especialmente na perda da identidade e da diferenza, simbolizada en elementos como lingua e a cultura, desprazadas pola uniformidade imposta por poderes totalitarios. Preséntanse sociedades polarizadas e moi estratificadas, nas que os recursos naturais son os bens máis prezados e os individuos pasan a converterse tamén nun ben social, manipulados ao antollo dun poder na sombra, onde por veces son as máquinas as que exercen o control férreo sobre unha sociedade acomodada, pasiva, incapaz de reaccionar e actuar, anestesiada polos medios de comunicación de masas e polos sofisticados mecanismos de realidade virtual, que a anulan e escravizan.

Obsérvase que nas obras dirixidas ao lectorado infantil se abordan problemáticas propias da infancia e do mundo que a rodea, acentuándose os elementos de carácter lúdico, os trazos didácticos e divulgativos das obras a eles dirixidas, as cales se sitúan na maior parte dos casos nun mundo eminentemente realista, no que xorde o elemento fantástico ou o prodixio. Tamén se dá algún caso no que a situación de partida é un universo marabilloso no que se desenvolven as peripecias dos protagonistas, aínda que moi marcado polas temáticas propias da ficción científica, como as viaxes polo espazo e as descubertas do cosmos. No caso das novelas xuvenís xógase tanto coa recreación de espazos eminentemente realistas, coma coa situación en futuros indeterminados, nos que as aventuras e experiencias narradas se poñen ao servizo de procesos iniciáticos, nos que os protagonistas descubren o mundo que os rodea e aprenden a coñecerse mellor a si mesmos, maduran e acceden á vida adulta non sen dificultades e sufrimentos.

Canto ás traducións, durante este período viron a luz oito títulos con trazos de ficción científica de creadores da contemporaneidade, fundamentalmente do sistema

interliterario ibérico, que se incluíron en coleccións publicadas simultaneamente en diferentes linguas do Estado e, de modo anecdótico, unha obra dunha creadora canadense, pero que foi transvasada a partir dunha destas coleccións. Pola contra, é de salientar o aumento de títulos de autores clásicos universais, dos que se editaron sete novelas, incluídas fundamentalmente en coleccións de fronteira, aínda que tamén se deron algúns casos de adaptacións dirixidas ao lectorado infantil que comeza a ler de modo autónomo e que entra así en contacto cos clásicos.

IV.2.3. Conclusións

A **produccion** de ficción científica galega dirixida á infancia e mocidade tivo a súa primeira mostra na década dos anos setenta do século XX, momento no que se publicou unha banda deseñada para o público xuvenil, na que salienta o marcado carácter crítico e reivindicativo, inscrito nunha clara ideoloxía nacionalista. Este primeiro produto illado non tivo continuidade debido á falta de infraestruturas que asumisen os custos da edición, o que mantivo inéditas outras propostas similares, que tiveron que agardar durante anos ou optar pola vía da tradución a outras linguas. É por iso que non se pode falar de narrativa de ficción científica propiamente dita até a segunda metade dos anos oitenta, momento no que os autores, conscientes do baleiro existente, publicaron os catro primeiros títulos, tres novelas e un relato, nos que se deixa sentir a pegada de autores clásicos como Jules Verne e Yevgueni Zamiatin. Trátase de ficcionalizacións nas que se recrean viaxes polo universo, contactos con civilizacións extraterrestres e especulacións de orde social proxectadas cara a mundos futuros, que son perspectivados desde unha visión negativa das sociedades imaxinadas, nas que o ser humano vive constantemente vixiado e sometido a unhas estritas normas de conduta, onde as novas tecnoloxías están concibidas como forma de control, sometemento e alienación das persoas, vítimas da polarización social, da falta de coñecemento do mundo que as rodea e incapaces de reaccionar, acomodadas nunha aparente orde e benestar ao servizo dun pensamento único. Salienta nestes textos o recurso a múltiples elementos identitarios, os cales amosan unha vontade consciente dos creadores de contribuír á formación do sistema literario con obras pioneiras, que se poñen ao servizo

da construción dunha identidade nacional, de aí a importancia do recoñecemento e valoración do propio.

Os protagonistas son rapaces adolescentes (Peter, Arno, Moncho e Dríar) que viven aventuras que marcan as súas vidas, nas que descubren mundos distantes ou próximos, pero dos que descoñecen a súa existencia, realidades a través das que van configurando unha nova e rica personalidade. As experiencias vitais conforman un proceso iniciático no que se coñecen a si mesmos, o mundo que os rodea e os problemas da sociedade na que viven, aos que se enfrontan e dos que aprenden, medrando como individuos e tomando consciencia da necesidade de involucrarse, actuar e tomar decisións, acentuando o seu espírito crítico e inconformista. Tamén é de salientar a relevancia dalgún dos personaxes femininos, que malia non seren protagonistas, adquiren unha grande importancia para o desenvolvemento da trama, anunciando un cambio de roles que se acentuará na década seguinte, pero que xa adianta a fortaleza, carácter, independencia, persistencia e vontade resolta das adolescentes, que abandonan as actitudes pasivas e de meras acompañantes dos protagonistas.

Durante a década dos anos noventa e primeiros anos do século XXI obsérvase que a ficción científica experimentou un notábel aumento, ao publicárense doce títulos durante a primeira década e dezanove durante a segunda, aos que hai que engadir sete relatos en diversos volumes, unha peza de teatro e dúas bandas deseñadas. Este considerábel aumento de produción vén dado polo feito de que á par das obras que seguiron publicándose para o lectorado adolescente e mozo, comezaron a ver a luz títulos pensados para o lectorado infantil, que chegaron a once, desde o que a penas sabe ler, pasando polo que comeza a ler de modo autónomo e o que ten unha maior competencia lectora, que até o momento non contaban con obras que recreasen motivos da ficción científica. Trátase de produtos que son un reflexo da ampliación de perspectivas desta modalidade narrativa e da consolidación e innovación do propio sistema literario, que favoreceu a aparición de produtos adecuados a diferentes niveis de competencia lectora e bandas de idade, nos que se dan a coñecer tanto aspectos do universo, coma da sociedade e dos avances científicos e técnicos, así como cuestións sobre a vida e o mundo que rodea a infancia e xuventude.

Por outra parte, é de salientar tamén a publicación das primeiras series, o que favoreceu a fidelización do lectorado, especialmente pola identificación cos personaxes que serven de elo. No que se refire ás temáticas, obsérvase unha evolución desde as primeiras producións dos anos oitenta, nas que predominaba a recreación de sociedades

futuras que se situaban na liña marcada pola tradición da ficción científica, a unha maior diversificación tanto temática coma formal, con especial atención ás preocupacións medioambientais, ás repercusións dos experimentos científicos e tecnolóxicos, ao control exercido polos medios de comunicación e o emprego das novas tecnoloxías, os efectos da globalización, da deshumanización, dos seres robotizados, o contacto con civilizacións extraterrestres, as viaxes no tempo, os conflitos bélicos e os totalitarismos, etc., pero tamén cuestións máis puntuais como a descuberta do amor, a loita contra as inxustizas, os prexuízos e a marxinação, acentuando a reflexión crítica sobre estes aspectos e propiciando o fomento de valores como a amizade, a solidariedade, o respecto aos diferentes e á cultura propia. Nestas obras deuse tamén o paso dun narrador en terceira persoa omnisciente a narradores en primeira persoa, á alternancia de voces narrativas, etc., que configuran obras cargadas de subxectivismo e proximidade ao lector agardado, que en moitos casos é interpelado de modo reiterado, involucrándoo na trama e buscando a súa complicidade.

É de salientar o importante número de novelas xuvenís que aparecen en coleccións de fronteira, concretamente trece, nas que se observa unha maior complexidade formal e temática, acenando tamén cara ao lector adulto. Nelas abórdanse cuestións moi actuais que buscan fomentar entre o lectorado agardado unha perspectiva crítica e unha fonda reflexión sobre o seu contorno e os problemas máis acuciantes, entre os que parecen sobrancear a contaminación e os problemas ambientais, a deforestación, o tratamento dos residuos ou a perda de valores fundamentais como a educación, a cultura, a identidade e a lingua propias, por sinalar só algúns exemplos.

Nos protagonistas obsérvase unha presenza recorrente nas obras infantís de personaxes próximos ao imaxinario dos máis pequenos, como por exemplo os robots, que enlazan coa concepción de que son substitutos dos bonecos, elementos moi ligados ao mundo da infancia, así como a opción dos protagonistas duais, unha parella de neno e nena, na que normalmente o papel máis activo recae na rapaza, cando non dá paso directamente a unha protagonista feminina, como é o caso da serie protagonizada pola extraterrestre Anamarciana. Nas trece obras dirixidas á preadolescencia e adolescencia prima a opción dual nos protagonistas, parellas nas que mozo e moza interveñen de modo activo, incluso como voz narradora, configurándose unha interesante contraposición de perspectivas e visións marcadas polo xénero e as personalidades. No caso das obras xuvenís este aspecto resulta máis heteroxéneo, ao recorrer nuns casos a personaxes adultos, a adolescentes e incluso a seres con problemas

físicos e mentais, que loitan desde as súas limitacións por superar as dificultades da sociedade que os rodea e as súas propias.

É de salientar a recorrencia a esta modalidade xenérica dalgúns autores, actualmente cunha traxectoria moi consolidada, como é o caso de Ramón Caride Ogando, Agustín Fernández Paz, Fina Casalderrey, Paco Martín, Miguel Vázquez Freire e, en menor medida, Alberto Varela Ferreiro, que ofreceron durante estas dúas décadas varias obras, algunhas delas publicadas nos primeiros anos noventa e con reedicións actualizadas no século XXI, integrándose algunhas en coleccións de fronteira. Noutros casos, os creadores aproximáronse de modo máis esporádico con propostas novidosas, algúns deles procedentes do sistema institucionalizado, como por exemplo Suso de Toro, Olegario Sotelo Blanco, Xoán Bernárdez Vilar e Xosé Durán, aos que hai que engadir os que, escribindo para o público infantil e xuvenil, só editaron un título de ficción científica, como Xosé Miranda, Manuel Darriba, Domingo Tabuyo e Francisco Castro. Iniciado o século XXI salienta o número de mulleres que achegaron algunha proposta con trazos propios de ficción científica, como Uxía Casal, Beatriz García Turnes, Conchi Regueiro e María Alcañiz Lorenzo, creadoras novas, cuxas obras reflicten a preocupación polo tratamento dos roles femininos que detentan os protagonismos das obras e poñen de relevo unha visión moi influenciada pola perspectiva feminina sobre o universo recreado, que incide tamén no estilo dos textos, que amosan un gran lirismo e sensibilidade. Unha renovación na que tamén se deixan sentir os diálogos intertextuais coas obras dos grandes clásicos universais, inscribíndose en liñas que tiñan sido pouco transitadas.

En definitiva, trátase dunha produción interesante, na que salientan algunhas obras de gran calidade, como demostran as constantes reedicións, e que configuran unha evolución parella á da produción xeral da Literatura Infantil e Xuvenil galega, aínda que no último lustro se deixou sentir unha baixada na calidade literaria dalgunhas das obras, ademais de semellar ter decaído o interese pola ficción científica dirixida ao público xuvenil, que talvez está a ser substituída por unha maior incidencia nas obras de carácter mítico e épico, aspecto que só unha perspectiva temporal máis dilatada nos permitirá corroborar. En todo caso, obsérvase que unha das características máis importantes da maior parte das propostas que analizamos é o hibridismo que presentan os produtos resultantes, en moitos casos xogando coa fronteira entre o fantástico, o marabilloso e o onírico.

No que se refire ás **traducións**, iniciáronse timidamente nos anos oitenta e non teñen superado a vintena de títulos. Ao longo destes anos obsérvanse dúas tendencias ben diferenciadas. Por un lado, levouse a cabo o transvase de doce títulos de autores clásicos universais, aos que hai que engadir catro adaptacións para o lectorado infantil. Polo outro, traducíronse dez títulos de creadores da contemporaneidade pertencentes a sistemas literarios próximos. No primeiro caso, foron as editoras galegas as que apostaron por trasladar obras de referencia inseridas en coleccións de fronteira pensadas para un público xuvenil dos últimos niveis do ensino obrigatorio, que se inauguraron con traducións de Jules Verne nos anos oitenta e responderon á necesidade das editoras galegas de asentarse no mercado con obras de prestixio, para as que contaron tamén con subvencións institucionais, augurando un interese crecente pola tradución, que non chegou a producirse por falta de planificación. No segundo caso, xurdiron máis tarde as traducións de obras de autores da contemporaneidade, en moitos casos da man de editoras nacionais que buscaron mercado a través das linguas oficializadas desde a instauración do réxime democrático, especialmente nos casos que esixían máis elevados custos editoriais, como foi a banda deseñada e aqueles produtos máis mediatizados polo mercado audiovisual. Entre estes autores da contemporaneidade obsérvase tamén unha dobre vía, por un lado sitúanse creadores de traxectorias consolidadas, cuxas obras viñeron precedidas polo prestixio destes, mentres que por outro xurdiron propostas máis didácticas, na maior parte dos casos incluídas en coleccións que se publicaron simultaneamente nas diferentes linguas do Estado. Hai que sinalar o feito de que dúas destas traducións pertencen a autores galegos que escriben en castelán, pero que asentan as tramas e ambientacións das súas obras en espazos galegos perfectamente recoñecíbeis, incidindo tamén en cuestións identitarias, o que sen dúbida os aproxima aos produtos orixinais en lingua galega. Un fenómeno de fronteira no sentido de que o lectorado galego puido acceder a estas obras en ambas as linguas, ao circular no mercado simultaneamente a tradución e a obra orixinal.

Os **receptores** aos que van destinadas estas obras son na maior parte dos títulos, tanto orixinais coma traducidos, un lectorado avezado, entre a adolescencia e a mocidade, cuxa competencia lectora permite o desenvolvemento de tramas máis complexas e nas que os creadores se fan eco das problemáticas máis próximas á etapa da adolescencia e do paso desta á mocidade, abordando conflitos e problemas comúns a estas difíciles e desconcertantes etapas vitais. Canto ás obras infantís trátase de libros profusamente ilustrados, nos que se bota man de temáticas propias da ficción científica

para achegarlles elementos de carácter divulgativo cos que favorecer a familiarización dos máis novos co universo e as súas características, fomentando a aprendizaxe desde un marcado carácter lúdico.

No referido á **recepción crítica** destas obras, como fomos vendo, obsérvase a escasa atención que se lle ten prestado polo de agora á ficción científica infantil e xuvenil, tanto en historias da literatura, coma en monografías, de por si moi escasas, aínda que ben é certo que aumentou nos últimos anos, especialmente no caso das revistas e suplementos especializados de xornais, nos que habitualmente predominan os comentarios divulgativos, as recensións de obras premiadas, obras de última hora, polo tanto sen os sedimentos que precisan as análises con máis perspectiva.

Canto á **institución** obsérvase a importancia da inclusión no circuío escolar dalgunhas destas obras, que garante tanto un maior consumo como a súa reimpresión e nalgúns casos reedición, adaptando os textos aos cambios que se van producindo, especialmente a nivel lingüístico, fronte a outros títulos, que sendo pioneiros ficaron esquecidos. É de salientar tamén a importancia que tiveron os premios literarios, que co seu prestixio repercutiron na recepción destas obras e ampararon a inauguración de correntes temáticas, que até entón non se tiñan practicado no sistema literario infantil e xuvenil. Algúns destes galardóns, de gran prestixio, incidiron na consolidación e diversificación do repertorio durante a década dos anos noventa, abrindo vías cara á innovación. Non obstante, é de lamentar a falta de plataformas que visibilizasen esta literatura até os últimos anos, especialmente no caso de revistas especializadas, que só no caso da banda deseñada contou con algunhas iniciativas que lograron manterse durante un tempo con axuda institucional. Tamén é de lamentar que ningunha editorial teña apostado, até moi recentemente, por coleccións específicas, que favorecesen a identificación do lectorado agardado e a súa fidelización, o que dalgún modo se comezou a facer coas dúas únicas series publicadas, que deixaron de ver a luz no final do primeiro lustro do século XXI. Consideramos moi sintomático tamén o feito de que non se conte con ningunha antoloxía, ao xeito das publicadas en lingua portuguesa, ferramentas indispensábeis nos procesos de canonización, por consolidar e difundir o canon literario, ademais de, como salienta o Equipo Glifo (1998: 114), posuír o carácter de piares básicos do estudo da historia da literatura, dada a súa interrelación coa Historia e a Crítica literarias.

É de citar tamén o labor de asociacións e colectivos que teñen traballado na divulgación e promoción, na que se observaron algúns froitos, aínda que o sistema

adoeceu até o de agora de traballos académicos amplos nos que abordar esta modalidade xenérica desde diferentes perspectivas, aspecto que é de agardar que se produza de cara ao futuro, no que os colectivos de investigadores creados nos últimos anos, amparándose en instrumentos metodolóxicos axeitados a un marco conceptual rigoroso, seguirán abrindo vías de traballo e ofrecendo ferramentas fundamentais para o estudo da Literatura Infantil e Xuvenil en xeral e da ficción científica en particular, como pretende dalgún modo facer esta mesma tese de doutoramento.

Por último, no que se refire ao **mercado** obsérvase a incidencia da institución escolar no número de edicións que van coñecendo as obras, así como a importancia dos premios literarios, que favoreceron unha máis ampla promoción e difusión nos medios de comunicación, achegando os títulos ao potencial consumidor, un aspecto que repercute tamén na consolidación da traxectoria dos creadores. Por outra parte, obsérvase a inclinación cara á publicación de novelas de fronteira, aquelas que atraen tanto ao público adolescente coma ao adulto, abranguendo un amplo sector de potenciais consumidores.

V. ANÁLISE COMPARATIVA

Se o comparatismo se ten concibido como o estudo sistemático das diferenzas entre distintos sistemas nas súas manifestacións culturais, poéticas e simbólicas, como xa referimos, nas que son claves o contacto, o encontro, o diálogo e a relación (Pageaux, 2002: 350), no caso dos sistemas a comparar, portugués e galego, as relacións que mantiveron ao longo da historia teñen sido cualificadas como “asimétricas” (Vázquez Cuesta, 1992: 419), por observar que, fronte ao descoñecemento da literatura galega en Portugal, a literatura e a vida cultural portuguesa en xeral constituíron unha constante na literatura galega moderna, na que se configurou como “unha das súas liñas de forza [...] e o refugo de calquera xeito de sucursalismo, a defensa teimosa do dereito a conectarmos co vasto mundo sen ter que pagar en Madrid dereitos alfandegarios” (Vázquez Cuesta, 1992: 419).

Tense chamado a atención tamén sobre a incidencia do sistema portugués na consolidación do sistema literario galego, no que, como sinalou Salinas Portugal (2007: 411), buscou a súa lexitimación pola vía da aproximación a un sistema central, diferente do que dependía politico-administrativamente, o español. Un proceso que se puxo en marcha desde os inicios da construción do sistema literario galego, especialmente a partir da descuberta dos cancioneiros medievais, de modo que asentou a súa lexitimación no pasado compartido con Portugal dese sistema a construír. Tamén se ten salientado a influencia dalgúns discursos literarios portugueses na produtividade galega de figuras do Rexurdimento (Pociña López, 2007: 219-117), así como dun gran número de intelectuais portugueses que colaboraron amplamente coa intelectualidade galega implicada neste movemento cultural, entre os que figuran nomes como Teófilo Braga ou Leite de Vasconcelos (Rodríguez, 2007: 595-601), nun momento no que o iberismo funcionou como unha plataforma propicia para os contactos interliterarios, non só entre Galicia e Portugal, senón tamén entre este e o Estado español. Unha influencia que continuou anos máis tarde, a través do modelo vital e literario que o Grupo Nós (explicitamente sinalado por Vicente Risco no seu ensaio “Nós, os inadaptados”³⁴⁷)

³⁴⁷ Publicado en 1933 na revista *Nós*, n.º 115.

admite encontrar na Geração de 70 portuguesa, relación que tamén quedou recollida en epistolarios de creadores galegos e portugueses (caso, por citar un exemplo, de Noriega Varela e Teixeira de Pascoães), así como a atención prestada polos medios galegos ás iniciativas que xurdiron no sistema portugués, como a aparición da revista *Orfeo*, que tivo a súa primeira reseña no xornal *El Eco de Santiago* (6 de abril de 1915) (Salinas Portugal, 2007: 413) e a presenza de novas sobre Portugal no xornal *Galicia. Diario de Vigo* (1922-1926), no que “é perceptíbel a normalidade com que as relacións luso-galaicas querem ser estabelecidas: em quantidade e qualidade” (Torres Feijó, 1997: 303), dado que o xornal estivo atento á presenza cultural e recreativa portuguesa en terra galega e á inversa, “nun exercicio práctico e activo de conhecimento”.

Co estalido da guerra civil esta actividade quedou truncada e só co inicio da recuperación cultural e, sobre todo coa instauración da democracia, se retomaron estas relacións, debido a que os réximes totalitarios de Salazar e Franco practicaron políticas autárquicas e aislacionistas, coas que se reforzaron os compromisos identitarios tradicionais, que no sistema literario galego supuxo a súa práctica desaparición e no que se supliron as carencias sistémicas nos campos do saber, da información, do ocio, etc., a partir do sistema español (Torres Feijoo, 2001: 991).

Probabelmente o debate máis intenso e prolongado sobre as relacións luso-galaicas tivo lugar a nivel lingüístico, especialmente entre as posicións reintegracionistas e “oficialistas” sobre a lingua galega, no que se discutiu a súa posíbel concepción como unha variante máis da lusofonía, aspecto no que nós non nos deteremos, pero que pon de relevo a proximidade que se percibe coa cultura portuguesa, o que enlaza coa concepción da integración do sistema literario nun intersistema cultural luso-afro-brasileiro, capaz de preencher moitos dos baleiros do galego, homologar os materiais xenuínos e garantir a reserva suficiente para a soberanía sistémica galega por configurarse como repositorio cultural que garanta as marxes necesarias para a súa estabilidade (Torres, 2001: 991).

Estas relacións polo momento seguen adolecendo de asimetría, como pon de manifesto a percepción de figuras tan centrais deste sistema como o premio Nobel José Saramago, quen considera que:

Portugal conhece mal a Galiza. Gostamos da Galiza, é certo, mas polo que a Galiza é (gente, paisagem, arte, gastronomia), nom por virem dela as nossas primeiras raízes, e menos ainda pola existência de umha rede de interrelaçõs culturais que simplesmente nom existe ou é, no melhor dos

casos, insatisfatória. Som muitos os portugueses que falam castelhano, pouquíssimos os que falam galego, e até têm dificuldade em entendê-lo (Torres Feijó, 2004b: 53).

Outra mostra deste desconhecimento é o manifestado por un autor de preferencial recepción infantil, Manuel António Pina que, interrogado por Sara Reis da Silva e Blanca-Ana Roig Rechou (2008), admite que:

Infelizmente, conheço muito mal a literatura galega, particularmente a contemporânea (como conheço mal muitas outras, já desisti de conhecer tudo). A minha relação com a literatura é, por isso, esdrúxula e episódica. Mande o meu primeiro livro ao Manuel María, por quem tinha uma grande admiração, e ele foi muito simpático e generoso com ele. Mas sou pouco dado a manter relações epistolares e acabei por me desencontrar também dele (Reis e Roig, 2008: 266).

Estes desaxustes inscíbense nunha distancia marcada polo decorrer histórico dos dous sistemas literarios inseridos en estados diferentes, nun caso independente e noutro sometido e colonizado, malia a proximidade xeográfica e o pasado histórico compartido. Ben é certo que a referencia cultural que representa Portugal para unha parte da intelectualidade galega se reflicte tamén no feito de que existen librarías galegas que ofrecen material en lingua portuguesa e a posibilidade de acceder á docencia na Universidade de materias de lingua e literatura portuguesas, ademais de que hai grupos de investigación, como Galabra, que inciden na concepción dun referente de reintegración do sistema galego no intersistema cultural luso-afro-brasileiro.

Se nos referimos ao sistema literario infantil e xuvenil, as relacións xurdiron máis tardiamente e intensificáronse a raíz da celebración de eventos como os Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil, iniciados na metade da década dos noventa, aos que xa nos referimos, e que favoreceron un maior achegamento e colaboración entre creadores, investigadores e mediadores de ambos os sistemas literarios. Un contacto no que tamén é importante o papel desenvolvido polas administracións, como a Xunta de Galicia e o Ministerio de Cultura portugués, que ademais de apoiar a participación nestes Encontros tamén ampararon a presenza en centros escolares e bibliotecas de creadores a un e outro lado da fronteira, así como eventos esporádicos de maior envergadura e gran calado, como por exemplo o Congreso Hispanoluso de Literatura Infantil e Xuvenil, “Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías”, celebrado en Santiago de Compostela en 2002. Non

obstante, estas iniciativas adoececeron dun marcado carácter puntual e esporádico, froito de políticas dirixidas á vertebración de zonas transfronteirizas en programas europeos, que non sempre foron ben deseñadas e aproveitadas, o que puido incidir no feito de que os resultados non teñan sido moi alentadores.

Máis importante se cabe son as relacións entre os axentes de ambos sistemas literarios que se foron afianzando nos últimos anos, como se pode rastrexar pola publicación de monografías conxuntas, na participación en congresos, na integración na rede temática LIJMI/LIXMI, na creación da asociación ELOS, na participación na revista *Malasartes*, na existencia de traducións entre ambos sistemas, en especial a través da actividade de editoras galegas, como é o caso de Kalandraka, que viron en Portugal un amplo mercado para os seus produtos, os cales editan de modo simultáneo en diferentes linguas, como xa fomos sinalando ao longo deste traballo. Todas estas dinámicas poñen de manifesto que os axentes involucrados no sistema infantil e xuvenil son máis dinámicos e flexíbeis que os do sistema institucional, promovendo o diálogo e intercambio de modo máis continuado e fructífero, o que se dúbida se reflicte na produción que analizamos.

Centrándonos na produción de ficción científica e despois do percorrido pola evolución desta modalidade xenérica en ambos sistemas literarios, nos que atendemos aos factores e axentes que incidiron na produción durante os períodos sinalados, faremos algunhas consideracións que nos parecen significativas, deténdonos nas principais diferenzas e semellanzas que fomos observando en cada caso.

V.1. LITERATURA INSTITUCIONALIZADA

Na literatura institucionalizada unha das principais diferenzas entre ambos sistemas literarios é o momento histórico no que apareceron os primeiros produtos con características do que se chamou ficción científica. En lingua portuguesa os títulos precursores editáronse ao longo do século XIX e configuraron unha produción embrionaria, a cal adoptou a forma da utopía e desenvolveu viaxes de exploración, nas que a visión sobre sociedades primitivas ou de civilizacións extraterrestres proxecta unha postura paternalista propia do colonialismo. Pola contra, en lingua galega o sistema literario non comezou a configurarse até o último terzo do século XIX, de aí que

os precedentes máis remotos da ficción científica non se producisen até os derradeiros anos deste século e foron unicamente dúas obras que inauguraron o cultivo da novela longa en lingua galega, uns produtos pioneiros, que non tiveron continuación, nos que conviven tradición e modernidade, representadas pola recorrencia a elementos folclóricos e a distancia adoptada coa realidade social e histórica, respectivamente. É de salientar o feito de que ambas novelas foron publicadas por entregas en revistas da diáspora, o que non deixa de ser sintomático dunha situación máis desenvolvida económica e culturalmente cá existente no interior de Galicia.

Durante o primeiro terzo do século XX, na literatura institucional portuguesa editáronse algunhas especulacións futuristas sobre as consecuencias dos avances técnicos e científicos, nas que tamén se introduciron elementos introspectivos e referencias á posibilidade da existencia de mundos paralelos. Pola contra, a literatura galega, na que se viviu o denominado por Francisco Fernández del Riego (1984) segundo Rexurdimento non se publicou ningún título susceptible de ser enmarcado nesta modalidade, dado que as escasas mostras de fantasía seguiron vías máis próximas ao marabilloso e ignoraron a vía do científico e tecnolóxico, como foi o caso da materia de ultratumba.

Chegada a década dos anos trinta, na literatura institucionalizada portuguesa seguiron editándose algúns títulos nos que se deixou sentir o compromiso político cos valores do salazarismo, unha tendencia que continuou até a década dos cincuenta, e que conviviu con aqueloutras propostas máis críticas e de marcado carácter alegórico, nas que se trataron temáticas como os conflitos entre terrícolas e alieníxenas. Xa no final dos anos cincuenta é de salientar a publicación da primeira antoloxía con afán de divulgar os referentes da ficción científica e a publicación dos primeiros títulos inscritos na especulación de orde social, nos que prima o carácter humanístico e a inclinación cara á preocupación social, cun gran rendemento durante a década dos anos sesenta, momento no que se chegou aos once títulos, entre novelas e volumes de relatos, aos que habería que engadir tamén algún poemario e unha peza de teatro. No caso da literatura galega, condicionada polo estalido da guerra civil e a instauración dunha ditadura que a condenou á súa práctica desaparición, non se publicou ningún título de ficción científica desde os anos trinta até os sesenta, momento no que se consolidou a recuperación cultural e comezaron a xurdir proposta pioneiras, como veremos máis adiante.

No referido á tradución, tivo unha grande importancia durante esta longa primeira etapa no sistema literario portugués, no que conviviron os transvases de

sistemas literarios europeos (francés e inglés, fundamentalmente), con adaptacións realizadas por creadores portugueses ás que lles imprimiron un forte carácter nacional e nas que se imitaron modelos até entón ausentes no sistema literario. É de salientar tamén o inicio nos anos cincuenta dunha das coleccións máis influentes no sistema portugués, que se mantivo durante máis de cincuenta anos e transvasou á lingua portuguesa ao redor de cincocentos títulos de diferentes sistemas literarios, aínda que non acolleu ningún autor portugués. Pola contra, na literatura institucional galega non se publicou ningunha obra de ficción científica traducida durante esta etapa, polo que o lectorado só puido acceder a esta e outra literatura a través, fundamentalmente, do castelán e de títulos permitidos pola férrea censura instaurada polo réxime.

Na seguinte etapa, constituída pola década dos anos sesenta e setenta, a ficción científica portuguesa experimentou un aumento considerábel e explorou vías alegóricas para criticar a sociedade do momento a través de paradoxos temporais, ditaduras militares en lugares sen nome e invasións de extraterrestres. Estas temáticas recreáronse en dezanove títulos, dos cales algunhas son antoloxías, a través das que se amosou a firme vontade de ofrecer referentes canonizados, tanto de autores traducidos coma portugueses, que comezaron a introducir nestas colectáneas aos creadores máis consolidados. É de salientar que a maior parte destas propostas están constituídas por colectáneas de relatos, fronte ao reducido número de novelas, que foron máis escasas e de calidade máis cuestionábel. No caso da literatura institucional galega, durante a década dos anos sesenta e, sobre todo, setenta viron a luz unha serie de textos dos que emana un forte compromiso ideolóxico e o recurso á alegoría como forma de criticar a situación de atraso, pobreza e illamento de Galicia, nos que prima o afán de liberdade e as “especulacións de orde social”, aspecto que comparte coa portuguesa, debido fundamentalmente á situación sociopolítica na que se atopan ambos territorios. É de salientar tamén a inclinación cara ás formas curtas, dado que só un dos títulos é unha novela, fronte aos doce relatos publicados, que configuran o primeiro intento consciente de incorporar esta modalidade xenérica ao sistema literario, que se intensificará a partir da década seguinte.

As traducións durante esta etapa son moi numerosas na literatura institucional portuguesa e favoreceron o transvase a esta lingua de autores de referencia, abriron novas vías que transitaron os autores nacionais e mesmo se editaron catro antoloxías nas que se reuniron numerosos relatos, convivindo as propostas de autores da contemporaneidade con aquelas outras de referentes máis remotos, como Cyrano de

Bergerac, Mary Shelley e Jack London, por citar algúns exemplos, as cales contaron con tiraxes moi amplas e de prezos moi asequíbeis, favorecendo o acceso dun amplo sector de público a esta produción. Pola contra, na literatura galega continuou o ermo e non se editou ningunha tradución de ficción científica, ausencia que responde á situación de emerxencia do sistema literario e á súa resistencia á importación.

Durante a década dos anos oitenta a confluencia dunha serie de factores e axentes propiciaron que a ficción científica portuguesa experimentase un grande auxe e comezase a visibilizarse a través da convocatoria dun premio específico e da publicación nunha colección especializada das obras gañadoras, ademais da proliferación de antoloxías, fanzines e revistas, ao cal hai que engadir o feito de que se levou a cabo o primeiro intento de sistematización da produción existente a través dunha bibliografía específica descrita, a celebración de eventos de promoción e a creación dunha asociación nacional, colectivo que aglutinou a creadores e afeccionados. Nesta década publicáronse once títulos, nos que se deixa sentir a pegada de autores clásicos contemporáneos, moitos deles traducidos durante as décadas anteriores, aínda que en xeral parece primar unha indefinición entre o fantástico e a ficción científica, facendo difícil a delimitación en moitas das obras editadas.

No que se refire á literatura galega nesta década foron poucos os produtos que se poden inscribir na ficción científica, malia térense posto en marcha dinámicas que favoreceron a gran proliferación que tivo lugar na década seguinte, como foi a institucionalización cultural, o recoñecemento legal da lingua galega como cooficial, o aumento do tecido editorial, a convocatoria de premios literarios e, como consecuencia, o aumento do potencial lectorado. O resultado son dúas novelas e un relato que amosan unha clara vontade de inscribirse nos moldes xenolóxicos da ficción científica e cubrir baleiros do sistema, ao tratar avances científicos e técnicos, desenvolver especulacións de orde social e viaxes de exploración polo universo, nas que seguen estando moi presentes elementos identitarios.

A tradución, na literatura portuguesa continuou durante a década dos anos oitenta con numerosos títulos doutros sistemas literarios, a maior parte deles nas coleccións asentadas que viñan de décadas anteriores, aínda que nalgúns casos adoeceron de falta de calidade e de fidelidade aos orixinais. É de salientar nesta década a publicación de seis antoloxías, que difundiron autores doutros sistemas literarios, na maior parte dos casos seleccionados entre a produción anual anglosaxoa.

Na literatura galega unicamente viu a luz no último ano da década a tradución dunha novela que recrea o mito do golem, enlazando cun dos precedentes máis remotos da corrente temática da “creación de seres”. Malia a distancia dos moldes xenolóxicos da ficción científica, esta primeira entrega representa un intento por parte da colección “Grandes do noso tempo” de trasladar á lingua galega autores clásicos contemporáneos, aínda que á vista dos títulos editados semella que os criterios de selección foron moi aleatorios, pondo de manifesto unha clara falta de planificación, así como a restrición derivada da falta de tradutores profesionais, que moitas veces obrigou a trasladar as obras a partir dunha lingua ponte, fundamentalmente o castelán. Estas limitacións tamén incidiron no feito de que o sistema literario galego non contase cunha colección específica de ficción científica até moi recentemente.

Na década dos anos noventa a ficción científica portuguesa dirixida ao público adulto mantivo a liña da década anterior, aínda que nos anos finais comezou a experimentar un claro declive, arrastrada pola falta de profesionalidade de todos os axentes implicados. O mantemento do Premio Caminho durante esta década permitiu editar unha media de dous títulos anuais, que configuraron un total de dezaioito volumes, na maior parte dos casos de contos, aos que hai que engadir tres antoloxías e seis colectáneas temáticas, algunhas ligadas á celebración de eventos como os Encontros “Na Periferia do Império”. O papel da Editorial Caminho e do certame que convocou tivo unha grande influencia no feito de que outras editoras máis pequenas tentasen publicar tamén títulos de ficción científica, as cales se atoparon co atranco dunha distribución restrinxida e polo tanto cunha maior dificultade para chegar ao potencial lectorado. Este problema acentuouse na primeira década do século XXI, durante a que viron a luz un total de doce volumes, nos que unicamente un deles é unha antoloxía e nos demais casos predominan as colectáneas, algunhas de textos que levaban xa anos escritos, pero que se viron amparados pola traxectoria dos seus creadores. Un dos síntomas máis claros das dificultades do tecido editorial portugués que afectou aos creadores de ficción científica foi o transvase de moitas iniciativas á Internet, onde desde inicios do século XXI se foron dando a coñecer novas propostas, como a convocatoria de concursos, a publicación de revistas electrónicas, de portais temáticos, de blogs, etc... Na maior parte dos casos foron de carácter efémero e noutros tentaron trasladar de novo os resultados ao formato papel, aínda que sen moito éxito.

Na literatura galega durante os anos noventa a ficción científica experimentou un importante auxe, ao acadárense os dezaseis títulos editados, aos que hai que engadir

cinco relatos publicados en colectáneas. Sobrancea nesta produción a especulación de orde social, na que prima unha perspectiva pesimista, reflectida en mundos distópicos e apocalípticos, futuros desesperanzados, nos que preocupa especialmente a alienación do ser humano, as consecuencias da globalización, a determinación xenética e os totalitarismos. Salienta na valoración e recoñecemento da ficción científica durante esta década a convocatoria de premios como o Blanco Amor de novela, o Xerais, o García Barros e o Certame Nacional Galego de Narracións Breves Modesto R. Figueiredo, que lle imprimiron prestixio e un valor engadido a unhas obras de calidade que abriron novas correntes temáticas e formais, apostando pola renovación do sistema e pola diversificación do repertorio, demostrando que era necesario abordar novas perspectivas e introducir innovacións no sistema literario. Ao igual ca no caso portugués, durante os primeiros anos do século XXI obsérvase unha regresión no número de títulos editados, aínda que non tan acentuada, dado que durante o primeiro decenio se publicaron nove volumes e un relato, nos que predominou a especulación de orde social, reflexionando sobre as consecuencias dos avances científicos, con especial incidencia en todo o relacionado coa manipulación xenética e o poder alienante dos medios de comunicación de masas, así como as diferentes formas de relación entre os humanos e os seres artificiais.

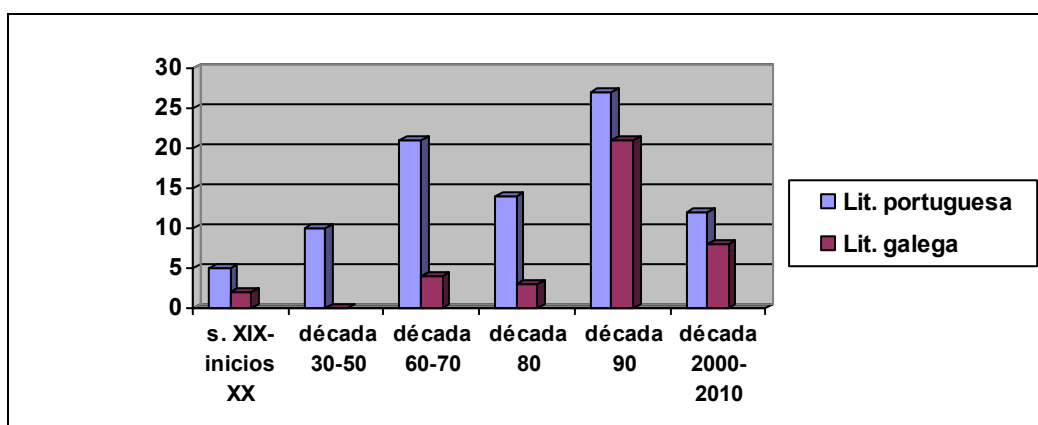
Na literatura portuguesa durante estas dúas décadas a tradución experimentou unha importante baixada no número de títulos editados e nas tiraxes de cada un deles, fenómeno que paseniñamente deu lugar á práctica desaparición de todas as coleccións que se viñan editando desde as décadas anteriores. Pola súa parte, no caso galego durante este período fóronse editando algúns títulos de autores clásicos, aínda que na maior parte dos casos a industria editorial se decantou pola inclusión deste tipo de traducións en coleccións de fronteira, de aí que a incidencia da tradución na ficción científica para o público adulto fose aínda máis reducida.

Nas principais correntes temáticas que se deron en cada período en ambos os dous sistemas, obsérvase que na literatura portuguesa institucionalizada ao longo do século XIX a produción se amparou na utopía e nas viaxes de exploración do mundo descoñecido, vía na que tamén se situaron as primeiras obras da literatura galega, que mesturaron moitos elementos propiamente fantásticos con outros de carácter maravilloso. Ao longo das tres primeiras décadas do século XX a literatura portuguesa coñeceu as primeiras obras de carácter especulativo, augurando futuros distantes e as posibilidades abertas polos avances científicos e técnicos, que deron paso a obras

situadas na corrente da especulación de orde social e de contacto con civilizacións extraterrestres, nas que se auguraron catástrofes naturais e o colapso do planeta, que por veces revela un enfoque alegórico que disfrazaba unha velada crítica á sociedade do momento, en especial ao réxime ditatorial e á situación de atraso e illamento do país. Esta tendencia acentuouse nas décadas dos sesenta e setenta a través dos paradoxos temporais das propostas máis arriscadas, nas que as ditaduras militares e as invasións extraterrestres serviron para ofrecer unha imaxe apocalíptica e desconcertante duns tempos nos que os creadores sentiron a necesidade de posicionarse ideoloxicamente de modo claro, conscientes da debilidade do réxime e da necesidade dun cambio social e político. Fronte a esta corrente crítica situáronse outras propostas de carácter máis utópico e que serviron como elemento de defensa e divulgación dos postulados do Estado Novo. Xa na década dos oitenta, a produción experimentou un importante cambio e nela proliferaron novas perspectivas, que situaron as tramas no espazo portugués, fuxindo do escapismo das etapas anteriores, e as obras resultantes incribíronse fundamentalmente na “exploración do universo” e na “especulación de orde social” como perspectivas dominantes, nas que adquiriu máis importancia a dimensión psicolóxica dos personaxes, a presenza de enigmas, a existencia de seres duplicados e de universos paralelos, con sociedades alienantes a través das que se critica acedamente o poder totalitario, a falta de liberdade e as inxustizas. Todo isto deu lugar nos últimos vinte anos a unha gran diversificación e falta de liñas claras, propiciado pola desaparición de axentes e factores que marcaron tendencias, para reducirse a produción a iniciativas esporádicas e máis relegada ás formas breves, dadas as dificultades para publicar. No sistema galego, as “especulacións de orde social” coas que se denunciou o totalitarismo e a falta de liberdade nos anos setenta e oitenta, continuaron tamén nas décadas seguintes, nas que a recreación de mundos futuristas, apocalípticos e distópicos, presentan a civilización humana ao bordo do colapso, polarizada, sometida e deshumanizada, na que prima a violencia e alienación, que nos últimos anos deu paso á crítica do poder dos medios de comunicacións de masas e un número importante de obras inscritas na corrente temática e formal da “creación de seres”, amosando un grande interese polas posibilidades dos avances no coñecemento do sistema neuronal e no dominio da xenética. En relación ao contacto con “civilizacións extraterrestres”, estas encarnan os temores e perigos presentes na sociedade actual, na que semella non haber posibilidade de alcanzar a liberdade e felicidade.

En xeral, a produción portuguesa de ficción científica para o público adulto preferiu as formas curtas, especialmente relatos, que se reuniron en volumes e lle imprimiron un carácter moi heteroxéneo a esta produción, mentres que foron moito menos frecuentes as novelas. Salienta tamén o gran número de antoloxías, inicialmente para dar a coñecer os autores referenciais da ficción científica e posteriormente para reunir tanto textos de autores traducidos coma portugueses. Na literatura galega predominaron as obras en formato novela, fundamentalmente a partir da década dos noventa, con menor incidencia das colectáneas de relatos, ademais de que non se publicou ningunha antoloxía³⁴⁸ específica que contribuíse a canonizar tanto a produción propia coma a traducida, practicamente inexistente.

Gráfico 1. Producción orixinal de ficción científica portuguesa e galega na literatura institucionalizada



Parécenos que na evolución da ficción científica en ambos sistemas a comparar se reflicte a situación derivada da centralidade do primeiro fronte á emerxencia do segundo, especialmente desde o punto de vista diacrónico, no que resulta significativa a presenza máis ou menos regular ao longo de todo o século XX de produción de ficción científica no sistema portugués, que contrasta coa ausencia no galego até a súa consolidación, nos anos oitenta, momento no que se comezaron a incluír no seu repertorio manifestacións consideradas marxinais. En todo caso, na literatura institucionalizada portuguesa e galega o percurso pola evolución da ficción científica demostra que se trata dunha modalidade xenérica que non chegou a callar e que, na

³⁴⁸ Cando este traballo xa estaba pechado saíu á luz a primeira antoloxía de carácter específico editada por Urco Edicións, que leva por título *Crónicas do mañá: 50 anos de contos cubanos de ciencia ficción*, unha recompilación de textos de ficción científica de autores cubanos publicados desde 1959.

actualidade, despois dalgunhas obras significativas e iniciativas cara á consolidación que se viron fanadas, no caso portugués contou na última década cunha maior atención e pulo na Internet e mesmo ao redor do movemento *fandom*, o que sen dúbida a relega ás marxes do sistema, mentres que no caso galego a produción parece seguir restrinxida a propostas esporádicas, algunhas delas vinculadas á convocatoria dun premio específico para a literatura fantástica, o Premio Risco de Creación Literaria (que nas últimas convocatorias perdeu este carácter específico), e segue carecendo de calquera tipo de colectivo que poida converterse en órgano ao redor do que estimular a creación, difusión e estudo da ficción científica, dado que a Asociación Galega de Ciencia Ficción permanece inactiva e sen interese pola produción propia. Outra diferenza que se observa entre ambos sistemas literarios é que no portugués os autores que se achegaron á ficción científica polo xeral publicaron máis dun título e que, nalgúns casos, se converteron en referentes desta modalidade. Ben é certo que a crítica ten chamado a atención sobre a falta de coñecemento entre os creadores das xeracións precedentes, deixándose sentir máis as pegadas das lecturas de clásicos universais e das tendencias predominantes nos medios de comunicación de masas, especialmente o cinema e a televisión. Pola contra, no sistema galego a maior parte dos creadores só se achegaron de modo esporádico a esta modalidade, agás Ramón Caride Ogando e, en menor medida, Manuel Seixas e Isidro Novo, polo que ningún outro nome parece configurarse como referente claro, aínda que se observa unha maior atención aos precedentes do propio sistema literario e unha lectura dos clásicos que se plasma a través dos múltiples xogos de intertextualidade.

En canto ás correntes temáticas e formais que se deron ao longo da historia desta modalidade narrativa, no caso da literatura portuguesa obsérvanse cambios máis fondos nas perspectivas adoptadas, sen dúbida debido á máis dilatada marxe temporal na que se desenvolveu esta produción. Isto propiciou que se deixen sentir as pegadas de grandes tendencias como a da literatura *pulp* norteamericana e a adecuación durante certo tempo aos modelos máis rendíbeis da “*Space Opera*”, mentres que obras posteriores foron adoecendo dunha gran contaminación co fantástico e incidindo máis na recreación de mundos futuristas, nos que sobrancea unha forte crítica social. Pola contra, no caso galego, debido ao desenvolvemento da produción nun marco temporal máis restrinxido, o espectro de correntes temáticas e formais é menor, sobranceando en moitos casos dunha gran carga de elementos identitarios, como esforzándose por lexitimar e aproximar ao propio unha modalidade xenérica que se sentía allea, aínda que iso non

impediu un fructífero diálogo cos autores clásicos, aspecto que se observa en ambos sistemas, o portugués influenciado principalmente polos creadores norteamericanos, e o galego máis inclinado cara aos europeos. Por outra parte, tamén é salientábel que en ambos sistemas literarios exista a percepción de que, dentro da literatura de xénero, a novela policial foi mellor acollida e estudada cá ficción científica, que segue estando moi desatendida e relegada ás marxes do sistema.

Desde o punto de vista do repertorio canonizado é importante o feito de que a literatura portuguesa contase desde finais dos anos cincuenta con antoloxías de ficción científica, un feito fundamental para o establecemento do canon, mentres que a literatura galega aínda non conta con ningunha na actualidade³⁴⁹. No caso portugués conviviron as traducións de textos canónicos, nalgúns casos incluídos mesmo en coleccións de fronteira, coas colectáneas realizadas con motivo do desenvolvemento dalgún evento, ao que hai que engadir aínda as seleccións de carácter temático e aquelas outras de carácter anual, na maior parte dos casos traducidas. Pola contra, no caso galego a inexistencia deste tipo de obras pode ser debido ao feito de que, até o momento, foron poucos os autores que deron ao prelo relatos que desenvolvan os motivos propios da ficción científica, malia que algúns deles mereceron galardóns en diferentes premios, como vimos, e no caso das traducións de autores clásicos esta carencia supliuse durante moito tempo co amplo abano de traducións en lingua española, oficial tamén en Galicia, o que inclinou ao sector editorial máis cara á tradución de novidades. Neste sentido, é de salientar o feito de que malia todas as publicacións que se levaron a cabo na literatura portuguesa a atención á ficción científica é practicamente nula nas obras historiográficas e repertoriais, mentres que pola contra no caso galego as referencias, aínda que escasas, aparecen con maior facilidade, probabelmente porque se trata dun sistema no que aínda é posíbel abranger a case totalidade da produción que viu a luz até o momento.

No referido ás coleccións que acolleron esta produción, a literatura portuguesa contou desde inicios dos anos oitenta cunha colección específica de narrativa de ficción científica e unha editorial, a Caminho, que non só editou esta colección senón que tamén levou a cabo a convocatoria anual dun premio durante case dúas décadas (de 1982 a 1999), que estimulou a creación e forneceu títulos para a súa publicación, o que sen dúbida facilitou a identificación e fidelización do potencial lectorado cos produtos

³⁴⁹ Agás a puntualización que xa sinalamos da edición recente da antoloxía editada por Urco Editora.

resultantes. A existencia de colección específicas ten unha maior transcendencia para a tradución, que contou desde os anos cincuenta con títulos regularmente editados pola “Argonauta” (1953-2007), da Editorial Livros do Brasil; e desde uns anos máis tarde coa “Livros de bolso. Série de Ficção Científica” (1978-1999), da Publicações Europa-América, e a “Série Antecipação” (1967-1975), da Galeria Panorama, que favoreceron a difusión e coñecemento do lectorado portugués de centos de obras de ficción científica doutros sistemas literarios, as cales abriron correntes temáticas e formais que nalgúns casos foron imitadas polos autores nacionais. No caso galego, non existe na literatura institucionalizada ningunha colección con estas características, senón que as obras saíron á luz en coleccións non marcadas, o que dificultou a identificación destes produtos por parte dos potenciais consumidores, aínda que foi suplido en moitos casos pola difusión dos premios recibidos e a consolidación das traxectorias dos creadores que se achegaron a esta modalidade xenérica. Por outra parte, aínda que na literatura galega as obras de ficción científica viron a luz en diferentes editoras, foi moi importante o papel de Edicións Xerais de Galicia durante as dúas últimas décadas, tanto na publicación de obras dirixidas ao público en xeral coma no caso da Literatura Infantil e Xuvenil, como logo veremos, á que moi recentemente se uniu Urco Editora, empresa especializada na tradución de literatura fantástica.

Nos premios literarios é significativo que no sistema portugués os galardóns que recoñeceron esta produción fosen na maior parte dos casos específicos, como por exemplo o Caminho de Ficção Científica e o Simetria, ademais dos convocados por asociacións, colectivos e máis recentemente desde portais, revistas e páxinas na rede, cuxa incidencia no sistema foi escasa. Pola contra, no sistema literario galego foron moitas as obras gañadoras de certames literarios de carácter xeral, é dicir, nos que concorreron con múltiples propostas, lonxe de especificidades. É o caso do Certame Nacional Galego de Narracións Breves Modesto R. Figueiredo (1992), o Premio de Novela Curta do Concello de Marín (1994), o Premio García Barros (1995) e o Premio Risco de Literatura Fantástica (1999), convocados por entidades públicas; e o Premio Blanco Amor de Novela (1992) e o Premio Xerais de Novela (1994), de carácter privado. Isto revela que as propostas de ficción científica gañadoras se situaron no centro do canon, lexitimadas pola súa concorrència competitiva, a súa calidade literaria e a innovación, aspectos que se viron amparados no prestixio dos galardóns.

En definitiva, o balance final que se deriva deste estudo revela que desde inicios do século XIX se editaron en lingua portuguesa ao redor dun cento de obras orixinais

dirixidas ao público adulto, mentres que en lingua galega non superaron os corenta títulos. As obras traducidas en lingua portuguesa supuxeron centos de títulos de autores doutros sistemas literarios, fundamentalmente anglosaxóns, transvasados a coleccións que se mantiveron activas durante décadas. Pola contra, en lingua galega resulta anecdótico o número de obras traducidas para o público en xeral, que non superou a media ducia, o que demostra a febleza do sistema neste terreo. En xeral a produción dirixida ao público adulto demostra a falta de tendencias claras e consolidadas, de xeracións de creadores coñecedores dos precedentes, falta de continuidade e dunha liña coherente de innovación, o que dá como resultado un conxunto de produtos marcados polo carácter puntual e personalista, intimamente relacionado co momento histórico da súa publicación e tamén coa falta dunha consolidación clara desta modalidade xenérica no repertorio cultural portugués e galego.

V.2. LITERATURA INFANTIL E XUVENIL

Desde o punto de vista cronolóxico a produción infantil e xuvenil de ficción científica xurdiu primeiro no sistema portugués, ao igual cá literatura institucionalizada, e fíxoo a través de temáticas como a “exploración do universo” e o contacto con “civilizacións extraterrestres”. Foi no inicio dos anos sesenta nas obras de B. Guerra Conde Júnior *Laika, a Princesa do Espaço* (1962) e *Laika, Hóspede de Vénus* (1963), nas que as tramas enlazan con acontecementos da historia recente, como o lanzamento dos primeiros satélites artificiais tripulados ao redor da Terra. Un motivo que tamén aparece nas tres obras publicadas na década dos setenta por Estela Brum *Henriquinho* (1972), Luísa Dacosta *O Elefante Cor-de-Rosa* (1974) e José Sacramento *História da Viagem à Lua e Arredores de uma Menina que tem uma Estrela mais os seus Amigos* (1975), nas que prima o carácter alegórico, lúdico, fantástico e imaxinativo. Son textos nos que se perciben as influencias da literatura de transmisión oral e o aproveitamento, de modo moi oportuno, do interese que o espazo e os avances científicos e tecnolóxicos despertaban entre os máis novos, pero distáncianse do afán instrutivo e divulgativo para empregar o motivo da viaxe espacial como pano de fondo de cuestións moi relevantes como o ludismo, a imaxinación e, sobre todo, a liberdade.

Durante a década dos setenta é tamén de salientar a publicación da primeira antoloxía de textos de ficción científica dirixida ao público xuvenil, *15 Histórias de Ficção Científica* (1978), na que se compendian textos traducidos de autores clásicos universais. Esta selección para o público mozo sitúase na liña da literatura institucionalizada, que desde ben cedo manifestou tamén un claro afán por seleccionar, establecer e divulgar autores e obras que configuraron a ficción científica, o que sen dúbida contribuíu á creación dun canon referencial, neste caso concreto pensando no público xuvenil.

Estes primeiros pasos da ficción científica dirixida a nenos e mozos en lingua portuguesa non ten correlato na Literatura Infantil e Xuvenil galega, que comezou lentamente o camiño cara á súa conformación na década dos anos sesenta e que unicamente coñeceu a publicación en 1975 dunha banda deseñada para o público xuvenil, *2 viaxes*, debida a Reimundo Patiño e Xaquín Marín, membros de colectivos moi ideoloxizados que viron nesta expresión literaria unha maneira de contribuír á formación da identidade nacional e á toma de consciencia dos máis novos da necesidade de superar a situación de postración e dependencia de Galicia con respecto ao Estado español, de aí que se concentre unha gran carga de crítica social e reflicta un forte compromiso ideolóxico, adoptando a temática das viaxes de exploración espacial para recrear un mundo postapocalíptico, no que o protagonista se converte en obxecto dunha marcada visión mesiánica e redentorista.

Na década dos anos oitenta na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa produciuse unha gran proliferación de títulos con trazos de ficción científica, nos que se recrean aventuras de viaxes espaciais, se trata o contacto con extraterrestres e se especula co futuro distante e as consecuencias dos avances científicos e técnicos para a vida da sociedade. En xeral, os catorce títulos publicados reflicten a preocupación dos creadores por achegarse aos problemas cos que se enfronta a infancia, como os medos, a soidade, o desamparo e a incompreensión dos adultos, á vez que se tratan valores como a amizade, a solidariedade e o respecto polos diferentes e polo medio natural, imprimíndolle un forte carácter crítico e reflexivo a uns textos que xiran ao redor do mundo no que os máis novos medran e están chamados a se desenvolveren. Entre os elementos máis recorrentes destaca o humor e a ironía, así como os xogos de intertextualidade coa tradición dos contos clásicos, como por exemplo os recollidos nas *Mil e unha noites* ou máis recentes *Hansel e Gretel*, e obras referenciais da ficción científica, en especial a través da produción de Jules Verne e outras obras canonizadas

como *We* (1921), de Yevgeni Ivánovich Zamiatin; *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley; e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell.

Entre os creadores máis prolíficos destaca Luísa Ducla Soares e Carlos Correia, que adoptaron os moldes da ficción científica en oito das súas obras, o que supón máis da metade da produción desta década, conformada na súa maior parte por relatos dirixidos ao público adolescente, como é o caso das tres colectáneas de contos *Três Histórias do Futuro* (1982), *Seis Histórias de Encantar* (1985) e *Crime no Expresso do Tempo* (1988), de Ducla Soares, que tamén coordinou a antoloxía *De que São Feitos os Sonhos* (1985), na que se incluíron os relatos “Vassoura-Fórmula Um”, de Adolfo Simões Müller, e “O Cãoputador”, da propia Ducla Soares, un aspecto que pon de manifesto o afán canonizador destes creadores, ao situar as propostas de ficción científica en igualdade de condicións co resto da Literatura Infantil e Xuvenil. Xunto a estes autores son moi relevantes as novelas xuvenís de Papiniano Carlos *O Grande Lagarto da Pedra Azul* (1986) e de Arsénio Mota *Os Segredos do Subterrâneo* (1986), nas que convive tradición e modernidade, a crítica á alienación e á tecnificación voraz da sociedade. En xeral incídese na definición dunha identidade colectiva portuguesa, que nalgúns casos adopta unha vertente mítico-profética que enraíza no sebastianismo e noutros asenta na referencia a momentos claves da historia do país, con especial importancia para a Revolución do 24 de Abril de 1974, símbolo de cambio e de liberdade. Neste sentido, resulta moi significativa a localización das tramas na contorna das cidades, fundamentalmente Lisboa e, en menor medida, Porto, ambientando en contextos urbanos as aventuras narradas, mentres se elide a referencia ao contorno rural.

Fronte ao aumento da produción portuguesa, na Literatura Infantil e Xuvenil galega durante esta década viron a luz tres volumes exentos, *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta* (1986), de Xoaquín Agulla Pizcueta; *Proxecto pomba dourada* (1987), de Miguel Vázquez Freire; e *Moncho e Dríar* (1988), de María García Yáñez, e un relato “Unha lenda arrepiante”, incluído en *Lendas que poderían ser* (1988), de Fina Rouco. Son textos dirixidos a un lectorado adolescente e mozo, nos que se tratan temáticas moi semellantes ás dos creadores portugueses, tanto pola recreación de aventuras espaciais, coma polo contacto con civilizacións extraterrestres, así como pola especulación de orde social. Entre as diferenzas máis relevantes é de sinalar a perspectiva netamente galega adoptada por estes creadores e a concepción postapocalíptica que se recrea nalgúns títulos. No primeiro caso lógrase a través do recurso a numerosos elementos identitarios (símbolos, tradicións, mitos, heroes emblemáticos, etc.) que buscan concienciar os máis

novos sobre a súa pertenza a unha cultura ben definida e en moitos casos pouco coñecida, cuxa lingua se converteu en vehículo de ideoloxía semiótica e, polo tanto, cunha importancia cultural engadida. No segundo, enlázase coa perspectiva que cuestiona a fe cega na ciencia como garantía de supervivencia, liña que se atopa na produción última de autores como Jules Verne. Por outra parte, nos textos reflíctese tamén o interese por abordar as preocupacións propias da infancia e xuventude e do mundo que lles tocou vivir. Os futuros distantes recreados anuncian o colapso do planeta e poñen de relevo a importancia de coidar e respectar a natureza, ademais de converter os alieníxenas, ao igual ca no caso portugués, en anunciadores de posibles consecuencias para o devir da humanidade, é dicir, en símbolos da conciencia colectiva e portavoces das preocupacións sociais do momento. Ao igual ca no caso portugués, os creadores galegos que publicaron as súas obras nestas décadas estableceron múltiples xogos de intertextualidade, aínda que acentuando as referencias a clásicos contemporáneos do propio sistema literario galego, nun diálogo coa tradición e as referencias culturais propias, acentuando o carácter identitario. Destaca entre os creadores Xoaquín Agulla Pizcueta, por ser o primeiro que de modo consciente adoptou unha actitude de clara implementación intencional, é dicir, buscou coa súa novela *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta* cubrir os baleiros existentes no sistema, situándose nas coordenadas desta modalidade xenérica. Tamén é de salientar a contribución de Miguel Vázquez Freire, *Proxecto pomba dourada*, pola perspectiva innovadora da súa novela xuvenil, na que convive tradición e modernidade; e de María García Yáñez, por ser a primeira creadora que se achegou á ficción científica con *Moncho e Dríar*, aínda que no seu relato prima unha visión netamente patriarcal do feminino, relegando as mulleres a espazos íntimos e domésticos, fundamentalmente asociados á maternidade e á protección e coidado da prole.

No que se refire ás traducións, durante esta década no caso portugués viron a luz obras de autores contemporáneos de diferentes sistemas literarios, como o alemán, o italiano, o francés e o lituano, ademais de adaptacións para o público xuvenil de obras de autores clásicos, como H. G. Wells e Jack London. Pola súa parte, a literatura galega coñeceu sete traducións nas que se trasvasaron obras de autores clásicos, como Jules Verne, incorporadas a coleccións de fronteira, ademais dalgunha novela transvasada de sistemas literarios próximos, como o catalán, que contribuíu á formación da novela xuvenil en lingua galega, pensada para os niveis máis altos da escolarización obrigatoria, coincidindo coa consolidación do sistema literario e a introdución da lingua

propia na educación. Tamén nesta década se traduciron dúas bandas deseñadas de gran prestixio, que viñeron suplir as carencias das que adoecía o sistema neste xénero e que incidiron na recreación das viaxes de exploración do universo.

Se, como vimos de ver, nos anos oitenta a Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa de ficción científica experimentou un grande auxe, tanto cuantitativa coma cualitativamente, na Literatura Infantil e Xuvenil galega esta eclosión tivo lugar na década dos anos noventa, ao longo da que se publicaron quince volumes, dos que seis son novelas para o público xuvenil, cinco son textos para o lectorado preadolescente e tres son relatos para un lector menos avezado, o infantil, que comeza a ler de modo autónomo e ao que se dirixen por primeira vez propostas nas que se tratan temáticas ao redor da robótica e as invasións de civilizacións extraterrestres, aínda que moi marcadas polo humor e o ludismo. A todo isto hai que engadir un volume de relatos *O asasino invisible* (1998), de Xosé Durán, que, ao igual ca algunhas das novelas xuvenís, máis parece incluído nunha colección de fronteira por decisión editorial ca por ter sido escrito pensando neste tipo de destinatario. En xeral, son obras de calidade, algunhas delas de creadores actualmente consolidados no sistema infantil e xuvenil, como é o caso de Fina Casalderrey, Agustín Fernández Paz e Ramón Caride Ogando, os cales deron ao prelo máis dun título e recibiron o apoio do lectorado, como demostran as continuas reedicións destas obras. Fronte á innovación e pulo que se produciu na literatura galega, na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa só se editaron sete obras, a maior parte delas de calidade moi cuestionábel, agás títulos de interese como *Extraterrestre em Lisboa* (1993), de Leonel Neves, e *O Rapaz e o Robô* (1995), de Luísa Ducla Soares, desprendéndose un pobre resultado global que rompeu coa tendencia iniciada na década anterior.

Neste momento é de destacar entre os creadores máis prolíficos o caso paradigmático da portuguesa Luísa Ducla Soares e do galego Agustín Fernández Paz, que retomaron en diferentes obras as coordenadas da ficción científica, sometendo as súas propostas a procesos de reescrita, revisión e autocorrección dos textos, que responde a unha “obsesión perfeccionista” (Roig e Soto, 2008: 168), na que se inscribe o fondo interese polas posibilidades expresivas e comunicativas da palabra, a actualización e o coidado léxico, incidindo nunha maior proximidade do universo ficcional co lectorado agardado. Neste sentido tamén destaca o labor de Ramón Caride Ogando, que deu ao prelo a primeira serie de ficción científica dirixida á adolescencia, a cal mantén unha estreita relación coa súa obra para adultos, configurándose nun

elemento máis do macrotexto global que durante a década dos anos noventa e primeiros anos do século XXI creou este autor. Caso contrario son aqueloutros autores da literatura institucionalizada que se achegaron á ficción científica de modo esporádico, o que posibelmente responda á decisión editorial de incluír as súas propostas en coleccións de fronteira ou o querer aproveitar a oportunidade de participar na constitución da novela xuvenil galega, cuxa inclusión no circuío escolar garantía unhas vendas succulentas.

O descenso cuantitativo e cualitativo da produción de ficción científica dirixida á infancia e xuventude en Portugal durante os anos noventa continuou durante os primeiros anos do século XXI, dado que son moi poucos os textos apoiados nunha calidade solvente de entre os nove títulos editados durante a primeira década, os cales se sitúan na maior parte dos casos nunha difusa fronteira entre a ficción científica e o marabilloso, con claras influencias dos medios de comunicación de masas, especialmente o cinema. Pola contra, en Galicia continuou a liña de vizosidade, que viña da década anterior, tanto de narrativa xuvenil, á que se incorporaron creadoras mozas, coma de relatos para o lectorado autónomo, e mesmo se abriron novas liñas para o lectorado infantil, que contou coa primeira serie situada fóra do planeta Terra e protagonizada por unha extraterrestre, *Anamarciana*, de Alberto Varela Ferreiro. Ao longo destes dez anos viron a luz vinte e catro títulos, dos que once se dirixiron a un lectorado de recoñecida competencia, próximo á adolescencia, seis son novelas xuvenís e catro son textos infantís.

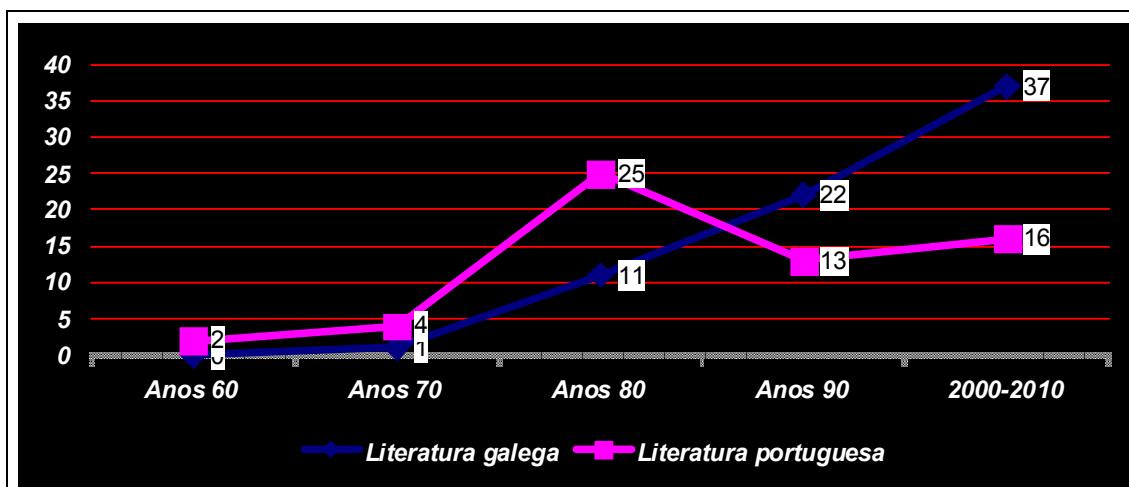
A análise pormenorizada da produción galega destes anos permite observar a diversificación de temáticas e enfoques, que incidiron en aspectos innovadores, como a preocupación polos roles de xénero, nos que cada vez é maior a importancia dada ás figuras femininas, e o tratamento de mundos futuros aos que se extrapolan problemas da sociedade actual, nos que se acentúan as consecuencias de problemas xerais, en especial os ataques indiscriminados á natureza e as repercusións na vida dos rapaces e rapazas de aspectos como os totalitarismos, a deshumanización, a alienación do home, o consumismo, a manipulación xenética, etc. Pola contra, no caso portugués as preocupacións xiraron máis ao redor do contacto con civilizacións extraterrestres e o xogo de mundos paralelos, aínda que tanto os creadores galegos coma portugueses semellaron inclinarse por mundos eminentemente realistas, nos que irrompe o fantástico a través dun elemento inesperado, que por veces pertence ao marabilloso e en moitas máis ocasións se sitúa no plano do onírico, un dos aspectos máis recorrentes. Tamén é

de salientar a distancia que marcan as relacións interxeracionais, con especial atención ás paterno-filiais, que serven para poñer ao descuberto problemas de desatención e falta de agarimo na infancia, soidade, medos, carencias afectivas, etc., fronte ás que xorde a amizade, a solidariedade e a complicidade dos iguais, de grande importancia en períodos vitais como a adolescencia e mocidade.

Canto á tradución, durante a década dos noventa en Portugal seguiron editándose series dirixidas ao público xuvenil do ámbito anglosaxón e moi mediatizadas polos medios de comunicación de masas, que conviviron coa edición de creadores de gran prestixio de diferentes sistemas literarios, unha tendencia que continuou na primeira década do século XXI, período no que se editaron dez novos títulos, entre eles algúns procedentes do ámbito galego, como *O Centro do Labirinto* (2002), de Agustín Fernández Paz; e *Perigo Vegetal* (2003), de Ramón Caride Ogando. No caso galego durante a década dos noventa continuo o transvase de obras de autores da contemporaneidade, na maior parte dos casos de sistemas literarios próximos, especialmente o castelán e o catalán, mentres que nos primeiros anos do século XXI se incrementou a tradución de clásicos universais, até entón pouco atendidos, como Herbert George Wells, Mary Shelley, Jules Verne e Ray Bradbury, entre outros.

A grandes trazos pódese dicir que a evolución que seguiu en ambos os sistemas literarios a ficción científica é dispar, tanto desde o punto de vista diacrónico coma polas referencias e intereses que parecen desprenderse tanto na creación orixinal coma nas traducións realizadas. Por outra parte, chama poderosamente a atención o feito de que mentres na literatura portuguesa, un sistema central normalizado, o marco temporal máis dilatado permite observar unha produción que evolucionou moi pausadamente, no sistema galego, dependente e emerxente, este proceso amósase máis acelerado, situándose en cifras similares malia terse iniciado a produción un cuarto de século despois. Isto demostra que o ritmo e interese que se plasmou nos resultados de cada década son variábeis, como se pode ver no seguinte gráfico, no que se revela unha incidencia clara no interese crecente amosado polos autores galegos fronte a unha maior indiferenza nos portugueses:

Gráfico 2. Evolución da ficción científica infantil e xuvenil portuguesa e galega por décadas



Canto ás empresas editoras que se responsabilizaron desta produción cabe salientar a gran diversidade que presenta o tecido editorial portugués, desde a pioneira Livraria Figueirinhas, que publicou as primeiras obras nos anos sesenta e setenta, *Laika, a Princesa do Espaço* (1962) e *Laika, Hóspede de Vénus* (1963), de B. Guerra Conde Júnior; e *O elefante Cor-de-Rosa* (1974), de Luísa Dacosta; pasando por Vértice, Vega, Editorial Caminho, Porto Editora, Presença, Campo das Letras, Edições Asa e Planeta Tangerina, entre outras moitas. Obsérvase que na maior parte dos casos estas editoriais publicaron un ou dous títulos, tanto orixinais, coma traducidas, o que amosa unha gran dispersión da produción de ficción científica nos catálogos editoriais, dificultando a identificación desta literatura pola falta de coleccións específicas e propiciando unha diversidade tan ampla coma a das propias editoras. Na maior parte dos casos trátase de coleccións pensadas para o lectorado xuvenil e, en menor medida, para o lectorado infantil.

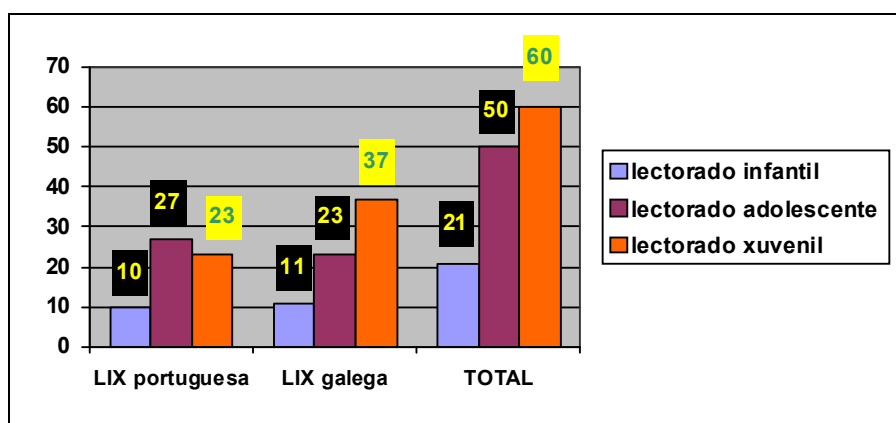
No caso galego esta produción iniciouse cunha edición de autor, a novela *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta* (1986), de Xoaquín Agulla Pizcueta, que deu paso a diferentes entregas da man de Vía Láctea, editoria que desde inicios dos anos noventa cedeu os seus títulos ao catálogo de Edicións Xerais de Galicia, responsábel de moitas das obras editadas até o momento (ao redor dunha vintena), aínda que tampouco se integraron en coleccións específicas ou series temáticas. Sen menoscabo da importancia do labor levado a cabo por esta editorial galega, hai que sinalar que a

produción nun menor número de editoriais (Galaxia, Sotelo Blanco, Edicións do Cumio, Baía Edicións, Urco Editora) non responde tanto ao interese por parte dalgunha delas pola ficción científica, como ao feito de que o mercado editorial é máis restrinxido e conta cun menor número de empresas editoras, o que é síntoma dunha diferenza estrutural entre ambos sistemas a comparar. Esta concentración editorial provoca tamén un menor número de coleccións, entre as que destaca “Merlín” e “Fóra de xogo”, ambas de Edicións Xerais de Galicia. A primeira acolleu obras de ficción científica caracterizadas por un paratexto dirixido ao lectorado autónomo, mentres que a segunda publicou novelas de fronteira, nas que o paratexto se dirixe a un sector máis amplo de público, desde os mozos aos adultos. Consideramos que isto está relacionado co feito de que, como sinalamos no seu momento, houbo un claro transvase de obras escritas en primeira instancia para o público xeral que foron incluídas nestas coleccións, dirixíndose conscientemente aos niveis máis altos de escolaridade e que cubriron baleiros do sistema. Neste sentido tamén é de salientar o feito de que algunhas traducións chegaron ao sistema literario galego a través de editoras do ámbito nacional, que buscaron mercado a través das linguas oficializadas desde a instauración da democracia, aínda que cun peso global relativamente escaso na produción de ficción científica.

Intimamente ligado ao anterior sitúanse os receptores potenciais desta literatura, aspecto no que destaca o gran número de títulos dirixidos a un lector de recoñecida competencia, o que permite desenvolver tramas máis complexas e nas que os creadores reflicten problemáticas moi próximas á etapa da adolescencia e ao paso á idade adulta, abordando conflitos e problemas moi comúns nestas convulsas etapas vitais. Tamén se observa nos produtos resultantes un maior hibridismo, ao potenciarse a fusión dos trazos propios da ficción científica con outras liñas do fantástico, en especial o terror e o interese polo sobrenatural, cunha maior carga de denuncia e interrogantes sobre a vida e o home. No referido ás obras destinadas ao público infantil, teñen unha presenza menor, entre outras causas porque son de máis recente aparición e entre elas prima o carácter divulgativo, favorecendo a familiarización dos máis pequenos con aspectos básicos do universo, postos ao servizo da aprendizaxe desde o ludismo. Nestes casos a fantasía aparece intimamente ligada ao onírico, que se configura como escenario propicio para desatar a imaxinación e atraer cara ao insólito, as peripecias e aventuras extraordinarias. Neste plano é de salientar a equiparación entre ambos sistemas literarios canto á produción para o lectorado infantil, mentres que se fan máis visíbeis as diferenzas canto

ao número de produtos dirixidos aos adolescentes e ao público mozo, que no caso galego resulta moi significativo e que non podemos deixar de relacionar coa vontade editorial de situar en coleccións de fronteira obras dirixidas tanto aos niveis máis altos da escolaridade obrigatoria coma ao público adulto.

Gráfico 3. Tipo de lectorado ao que se dirixen as obras de ficción científica na Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa e galega



É importante tamén na recepción desta produción a influencia exercida en ambos sistemas literarios polos **premios** concedidos a algunhas obras de ficción científica, o que demostra o recoñecemento dunha modalidade xenérica que en concorrencia competitiva con outros produtos literarios, debido á falta de galardóns específicos, apostou pola calidade e a innovación. No caso portugués foron galardoadas *Seis Histórias de Encantar* (1985), co Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças ao mellor libro editado no bienio 1984-1985, e *Crime no Expresso do Tempo* (1988), Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças, ambas de Luísa Ducla Soares; *Os Segredos do Subterrâneo* (1986), de Arsénio Mota, merecedora do Prémio Literário Ano Internacional da Juventude 1985; *O Grande Lagarto da Pedra Azul* (1986), de Papiniano Carlos, recoñecida co Prémio Calouste Gulbenkian de Ilustração de Literatura para Crianças en 1988; e *O Príncipe dos Triângulos Brilhantes* (1989), de Isabel Lopes Ferreira e Amilton Jesus dos Santos, á que lle outorgaron o Grande Prémio Inasset-Inapa. Ao prestixio destes galardóns, que recoñecen nalgúns casos o coidado paratextual máis có propiamente literario, hai que engadir as mencións que recibiron

outras obras, como *Job, o Ás do Bilas* (1982), de Carlos Correia, recomendada polo xurado do Grande Premio Calouste Gulbenkian da Literatura para Crianças; e *O Pião das Nicas* (1983), recomendada polo xurado do Premio da Asociación Portuguesa de Escritores no ano da súa publicación. De todo isto despréndese que os premios outorgados ás obras de ficción científica portuguesa se localizan temporalmente na década dos anos oitenta, correspondéndose co momento de maior auxe desta produción, mentres que non se localiza ningún galardón na produción das dúas décadas seguintes, o que consideramos un índice de reafirmación da baixada de calidade dos produtos editados durante este período.

No caso galego a importancia dos premios literarios foi aínda maior ao teren apostado no momento de conformación do sistema por obras innovadoras, como foi o caso do Premio Merlín de Literatura Infantil, convocado por Edicións Xerais de Galicia desde 1986, que recoñeceu como finalista na súa primeira edición a obra de María García Yáñez, *Moncho e Dríar* (1988); foille outorgado en 1995 a *Perigo vexetal*, de Ramón Caride Ogando, e en 2008 recoñeceu tamén como finalista *A profesora Ripaldi* (2009), de María Alcañiz Lorenzo. A este premio uníronse máis recentemente outras convocatorias, como a do Meiga Moira, convocado pola Editorial Baía, que na súa primeira edición tivo entre os finalistas o texto *Un marciano neste mundo* (2004), de Conchi Regueiro; o Premio de Literatura Infantil e Xuvenil “Pura e Dora Vázquez”, gañado na sexta edición por *Encontro ás agachadas* (2009), de Concha Blanco; e o Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil, no que a novela *O ceo dos afogados* (2007), de Francisco Castro, foi finalista. Ademais destes galardóns hai que referirse tamén a aqueles certames dirixidos á literatura en xeral, como o Premio de Narrativa Concello de Vilalba 1993, concedido a *Big-bang* (1996), de Xoán Bernárdez Vilar, unha das obras incluídas nunha colección de fronteira; e a concursos dirixidos a creadores mozos, como o dos Contos para a Mocidade, convocado pola Casa da Xuventude e a Agrupación de Libreiros de Ourense, outorgado a *O asegurador de OVNIS e catro contos máis* (2008), que demostra o interese das novas xeración pola ficción científica. A estes premios convocados por entidades de carácter público e privado, tamén hai que engadir aqueles que xurdiron como resultado do favor do público, xurado inapelábel que, como no Premio “Lecturas”, convocado por GALIX. Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil, decidiu cos seus votos recoñecer entre as mellores obras *Anamarciana* (2000), de Alberto Varela Ferreiro, en 2001, e *Valdamor* (2001), de Beatriz García Turnes, en 2002. Un recoñecemento tácito é o que

o lectorado lle outorga a aquelas obras que se veñen reeditando desde a súa publicación, como é o caso dos títulos portugueses *O Elefante Cor-de-Rosa* (1974), de Luísa Dacosta; *Os Segredos do Subterrâneo* (1986), de Arsénio Mota; e a maior parte das obras de Luísa Ducla Soares, como *Crime no Expresso do Tempo* (1988) e *O Rapaz e o Robô* (1995); e dos galegos *Proxecto pomba dourada* (1987), de Miguel Vázquez Freire, e *O centro do labirinto* (1997), de Agustín Fernández Paz, reeditadas desde a súa primeira edición.

Un dos aspectos máis deficitarios que se detecta con respecto a esta produción é a escasa recepción crítica que tivo até o momento, dado que a maior parte destas obras non contaron con análises críticas rigorosas nas historias da literatura, nin en monografías, revistas e calquera tipo de publicacións especializadas, de por si escasas nas literaturas infantís e xuvenís en comparación coa literatura institucionalizada, aínda que cun importante avance nos últimos anos.

Canto ás temáticas máis recorrentes no *corpus* analizado salientan, no caso da Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa, o contacto con outras civilizacións e seres extraterrestres, que teñen lugar nun mundo eminentemente realista e facilmente identificábel polo lectorado modelo, presente en títulos como *O Búzio de Nacar* (1981), *Job, o Ás do Bilas* (1982) e *O Pião das Nicas* (1983), de Carlos Correia; *Seis Histórias de Encantar* (1985), *Crime no Expresso do Tempo* (1988) e *O disco voador* (1989), de Luísa Ducla Soares; *O Grande Lagarto da Pedra Azul* (1986), de Papiniano Carlos; *Os Segredos do Subterrâneo* (1986), de Arsénio Mota; e *Extraterrestre em Lisboa* (1993), de Leonel Neves, entre outras. Pola contra, na Literatura Infantil e Xuvenil galega parece espertar máis interese a recreación do mundo referencial galego, proxectándoo cara ao futuro, o que dá como resultado un maior número de obras de anticipación, como *Proxecto pomba dourada* (1987), *Moncho e Driar* (1988), *A sombra cazadora* (1994), *O centro do labirinto* (1997), *O faro de Arealonga* (2001) e as diferentes entregas da serie de Said e Sheila, de Ramón Caride Ogando, *Perigo vexetal* (1995), *Ameaza na Antártida* (1997), *O futuro roubado* (2000) e *A negrura do mar* (2004). Por outra parte, tamén é de salientar que na Literatura Infantil e Xuvenil galega son varias as novelas dirixidas ao lectorado adolescente e mozo que desenvolven a temática do inicio da vida, nas que ten lugar un cataclismo que provoca a desaparición da civilización coñecida, liña aberta por autores clásicos como Jules Verne, e que é unha perspectiva que non atopamos no caso portugués.

Obsérvase que no sistema portugués predominan os textos nos que se fomenta a reflexión sobre cuestións como a alienación, a crítica á clase política, o afán de protagonismo e a tendencia a unha mecanización voraz na sociedade, mentres que nos galegos se incide máis en reflexións ao redor da problemática ecoloxista, o perigo do emprego dos avances científicos con fins perversos, a perda da identidade e a influencia dos medios de comunicación de masas, vistos como alienantes, introducindo tamén temáticas pouco abordadas na Literatura Infantil e Xuvenil, como a homosexualidade e a guerra civil. De modo xeral, obsérvase que na produción de ficción científica dirixida en primeira instancia á infancia prima o ludismo e a fantasía, preséntanse personaxes moi próximos aos máis pequenos, como robots e animais humanizados, foméntase o coñecemento do mundo que rodea a este lectorado e divúlgase de modo básico o universo distante, ademais de tratar tamén cuestións como a importancia do coidado da natureza e amparar os trazos de ficción científica no onírico. Pola contra, naqueles títulos dirixidos á adolescencia e mocidade incídese máis na especulación moral sobre o futuro a partir de novos avances no terreo da ciencia, especialmente na xenética, potenciándose a fusión da ficción científica con outras liñas fantásticas, como o terror e o interese polo sobrenatural, cunha maior carga de denuncia e interrogantes sobre a vida e o home.

No referido aos protagonistas que aparecen nestas obras, na maior parte dos casos trátase de adolescentes varóns que se enfrontan aos atrancos que se lles van presentando con afouteza. É o caso de Félix, Job, Rui, Roberto, Jorge, Edgar, Lucas e Baltasar, no caso portugués, mentres que no galego aparecen Peter, Arno, Moncho, Dríar, Said, Tucho, Xabier e David. Trátase de personaxes que viven diferentes peripecias que os fan madurar, evolucionar e medrar. No entanto, obsérvase que en moitos casos os personaxes femininos presentes nestas obras adoptan unha actitude de clara subordinación e supeditación á iniciativa dos protagonistas masculinos, especialmente nas primeiras entregas. Esta perspectiva mudou claramente na Literatura Infantil e Xuvenil galega desde os anos noventa, momento a partir do que se atopan títulos nos que a protagonista é unha adolescente tanto en solitario como en compañía dun rapaz (como pode ser o caso dos irmáns Sheila e Said), o que propicia que os roles sexan máis igualitarios. Incide neste cambio o feito, como xa adiantamos, de que son cada vez máis as mulleres que dan á luz as súas creacións, ás que lles imprimen unha maior preocupación polo deseño dos roles e lle imprimen unha maior relevancia ao papel das protagonistas femininas, ademais de que os creadores en xeral, homes e

mulleres, son conscientes dos cambios operados na sociedade para a que escriben e non ignoran que nunha boa parte das estatísticas sobre hábitos de lectura salientan as porcentaxes de lectoras fronte á dos lectores.

Intimamente relacionado co que acabamos de dicir están os procesos de creación de imaxes e representacións, é dicir, os esquemas colectivos de pensamento que estruturan o imaxinario e que xorden como resultado da oposición e/ou comparación dunha cultura con outras, de aí que o estudo da representación do Outro, da alteridade, da cualidade de ser diferente, sexa moi rendíbel naqueles estudos ao redor da identidade, e tamén neste traballo, no que resulta de grande interese, dado que consideramos que na Literatura Infantil e Xuvenil, como vimos, é fundamental reparar na alteridade como definición de múltiples relacións de oposición, entre elas as de eu/outro, neno/adulto, bo/malo, rico/pobre, etc., aspectos que desde a primeira infancia se lles transmiten aos nenos e nenas a través dos contos e tamén, neste caso, na ficción científica. Entre os recursos da alteridade destaca a confrontación coas civilizacións extraterrestres, que representan ao Outro, a aquel que observa, analiza, compara e finalmente valora e enxuíza, trasladándolle aos máis novos o seu legado e converténdoo en axentes activos na construción do seu futuro. Tamén se observa como moi recorrente a confrontación infancia/adulto, que configura un xogo de perspectivas asociado na maior parte dos casos á alegría, a inocencia e, sobre todo, ao gran poder de imaxinación dos máis novos, fronte á incredulidade, a desconfianza e a indiferencia dos adultos. Esta confrontación serve tamén para poñer de relevo aspectos criticábeis da sociedade de cada momento, como a ambición, o afán de poder e dominio, o individualismo, a competencia voraz, ademais do abandono, desprotección e carencia afectiva que padece a infancia.

É moi significativa tamén a imaxe que nalgúns obras de ficción científica infantil e xuvenil galega se ofrece de Portugal, presente na novela xuvenil *Mutacións xenéticas* (1991), de Fina Casalderrey, que introduce na trama unha viaxe ao país veciño para rescatar ao avó do protagonista, o que propicia a introdución de léxico en lingua portuguesa e revela particularidades culturais que favorecen o coñecemento mutuo, aínda que tamén revela este espazo alleo como lugar de procedencia dos antagonistas e niño das redes mafiosas que provocan o mal. Unha perspectiva semellante obsérvase no relato “Cando robot pequeno coñeceu a un neno portugués”, incluído en *Andanzas e amizades dun robot pequeno* (1994), de Paco Martín, se recorre á figura dun neno portugués como símbolo das graves consecuencias da inmigración e dos problemas

derivados da marxinalidade, a invisibilidade social e o desamparo, aspecto presente tamén no relato “Visitante das estrelas”, incluído en *Rapazas* (1993), de Agustín Fernández Paz, no que o microcosmos escolar é o escenario de rexeitamento, humillacións e desprezo cara a dous nenos de orixe portuguesa e etnia xitana. Parécenos que estas manifestacións son reflexo da percepción social que durante moito tempo prevaleceu en Galicia sobre o país veciño, asentada en tópicos e na afluencia de persoas marxinais, normalmente ambulantes, que crearon unha imaxe colectiva distorsionada, un aspecto que non detectamos en ningunha obra portuguesa, malia que tamén existiu un fluxo migratorio de camadas moi necesitadas da sociedade galega durante moito tempo e mesmo como consecuencia de conflitos bélicos. Deste modo, nas obras de ficción científica a imaxe do Outro resulta esclarecedora e reveladora do funcionamento da ideoloxía que o está a observar, cuxa representación literaria aparece como unha mestura de sentimentos e de ideas con resonancias afectivas e ideolóxicas, nas que se plasma unha vez máis a atención do norte cara ao sur, pero non á inversa.

Por todo o dito, consideramos que á luz do percurso que vimos de realizar, a ficción científica infantil e xuvenil consta dun corpus de sesenta e cinco obras en lingua portuguesa, das que vinte e nove son traducións, e por setenta en lingua galega, das que son traducións vinte e cinco. Entre estes títulos foron publicados moitos de calidade, adecuados ás necesidades do lectorado agardado, cos que se fomenta a reflexión e o espírito crítico. Un *corpus* heteroxéneo que demostra a súa solvencia tanto polos galardóns cos que foron recoñecidos algúns destes títulos, coma polas reedicións que desde a súa publicación veñen tendo moitos deles, índices importantes de cara á crítica e ao establecemento dun canon, un labor de selección que nesta modalidade xenérica se percibe como aínda pendente. Non obstante, trátase dun tipo de literatura na que os creadores trataron múltiples temáticas en ambos sistemas a comparar, fomentaron unha visión crítica e inconformista coa sociedade de cada momento, abordaron temas universais e recrearon as angustias e padecementos que afectan ao home como ser individual dentro dunha colectividade e á infancia e xuventude en particular. Neste sentido, consideramos moi importante o feito de que nas obras tratadas dirixidas á infancia e mocidade se plasma a esperanza nun futuro mellor, co que espertar o interese e fomentar a ansia de coñecemento, aspecto fundamental neste período da vida do ser humano.

VI. CONCLUSIÓNS XERAIS

Rematada a análise da ficción científica nos polisistemas literarios portugués e galego e a súa comparación é o momento de retomar as principais consideracións que se desprenden deste percurso. Para favorecer a comparación entre os dous sistemas presentáranse os resultados de modo contrastivo para que se vexa con claridade que temos respondido aos obxectivos que nos propoñíamos, e que eran os seguintes:

1. Determinar de modo amplo e contrastivo os produtos que responden ás características que definen a modalidade xenérica denominada ficción científica en lingua portuguesa e galega, é dicir, tanto a produción orixinal en cada unha destas linguas, coma a traducida a elas, e tanto a dirixida ao público adulto, coma ao infantil e xuvenil.

A investigación realizada de acordo con este primeiro obxectivo levounos a comprobar que os produtos da ficción científica en lingua portuguesa desde inicios do século XIX configuran un *corpus* de ao redor dun cento de obras orixinais dirixidas ao público adulto, mentres que para o público infantil e xuvenil se publicaron trinta e seis títulos, aínda que nun marco temporal moito máis restrinxido, ao se ter iniciado esta produción nos primeiros anos sesenta. Na literatura galega institucionalizada a investigación amosa que o *corpus* non superou desde finais do século XIX os corenta títulos, fronte á Literatura Infantil e Xuvenil, cuxa produción, restrinxida ás tres últimas décadas, está composta por corenta e cinco obras orixinais destinadas a este lectorado, o que demostra o dinamismo deste sistema, en boa medida amparado pola institución escolar e pola inclusión en coleccións de fronteira de obras non pensadas en primeira instancia para este tipo de lectorado.

A evolución histórica desta produción amosa que a centralidade do sistema portugués propiciou un marco cronolóxico máis dilatado, mentres que no caso galego a situación socio-político-cultural determinou unha maior restrición temporal, o que non impediu un desenvolvemento máis acelerado, especialmente no caso da produción destinada ao público infantil e xuvenil.

No que se refire á tradución é de salientar, como se viu, a grande importancia que acadou na literatura institucionalizada portuguesa o transvase de títulos doutros

sistemas literarios, que desde moi cedo contou con obras canonizadas, unha dinámica que asentou a partir dos anos cincuenta, ao se iniciar a publicación dalgunhas coleccións que acolleron en series específicas centos de títulos, fundamentalmente anglosaxóns, que se converteron en lecturas habituais dun amplo sector de público polos prezos módicos e as tiraxes de miles de exemplares, con presenza en múltiples puntos de venda, converténdoa nunha literatura de consumo masivo, moitas veces cuestionada pola falta de calidade das traducións e das edicións. Esta dinámica viuse favorecida tamén polos medios de comunicación de masas, que ao longo do século XX tiveron na ficción científica unha das súas liñas de forza, ben a través de series de televisión que chegaron desde os Estados Unidos, ben de versións cinematográficas, ademais de publicacións como as bandas deseñadas e o material xurdido ao redor do movemento *fandom*, moi dinámico en Portugal, aínda que restrinxido en boa medida aos membros destes colectivos e de difícil acceso ao público en xeral.

En lingua galega as traducións de ficción científica na literatura institucionalizada non superaron a media ducia de títulos, un feito que, como indicamos, é explicábel pola resistencia propia dun sistema emerxente ao transvase cultural, pola falta de apoio institucional e dunha planificación da política de tradución, así como pola situación dos poucos títulos traducidos de autores clásicos universais en coleccións pensadas en primeira instancia para os adolescentes, unha práctica editorial dirixida a captar o potencial lectorado dos niveis máis altos de escolarización. Esta febleza do sistema fixo que o lectorado interesado na ficción científica, e na literatura universal en xeral, accedese aos creadores e títulos de referencia a través do sistema central, o castelán, a outra lingua oficial en Galicia, que funcionou como base repertorial na que se foron suplindo as carencias sistémicas nos campos do saber, da información, do ocio, etc., e tamén na debida á falta de traducións de ficción científica.

No referido á Literatura Infantil e Xuvenil o estudo revelounos que a ficción científica traducida á lingua portuguesa configura un heteroxéneo *corpus* de vinte e nove obras, entre as que se atopan algunhas adaptacións de autores clásicos universais para diferentes niveis de lectura, un aspecto que apenas ten presenza na Literatura Infantil e Xuvenil galega, na que as vinte e cinco traducións que viron a luz seguiron dúas vías fundamentais:

- a) O transvase de autores contemporáneos de sistemas próximos como, por exemplo, Manuel de Pedrolo, Jordi Sierra i Fabra e Joan Manuel Gisbert.

b) A tradución de autores clásicos universais como, por exemplo, Jules Verne, único polo momento do que se traduciron tanto textos completos coma adaptacións dalgunhas das súas obras para o lectorado que comeza a ler de modo autónomo.

En todo caso, tanto no sistema portugués coma no galego a tradución de obras de ficción científica para o público infantil e xuvenil amosa unha gran debilidade, supeditada por veces ao interese comercial das empresas editoras, que se inclinaron por series de baixa calidade, estreitamente relacionadas co mercado audiovisual. Fronte a esta tendencia apareceron outras obras de maior calidade literaria de autores contemporáneos (Umberto Eco, Jostein Gaarder, Marion Zimmer Bradley) e algunhas de marcado carácter canonizador, como foi o caso da temperá antoloxía *15 Histórias de Ficção Científica* (1978), na que se compendian textos traducidos de autores clásicos universais para os mozos e mozas, un labor de sistematización que non tivo continuidade no sistema portugués e que aínda non conta con ningunha proposta no galego.

2. Estabelecer desde o punto de vista diacrónico cómo se configurou a narrativa de ficción científica nos polisistemas portugués e galego, determinando as principais etapas de desenvolvemento desta produción e deténdonos naquelas obras que marcaron a súa evolución ao longo fundamentalmente do século XX, aínda que sen esquecer tampouco os antecedentes máis remotos e as liñas que se perfilan como prioritarias nos últimos anos.

En relación con este obxectivo pódese concluír que a literatura institucionalizada portuguesa contou con antecedentes desde inicios do século XIX, mentres que na literatura galega só a finais deste século se publicaron dúas propostas, que configuran os seus precedentes, pero que non tiveron continuidade até os anos setenta do século XX. En cambio, na literatura portuguesa a produción mantívose de modo continuado ao longo da primeira metade do século XX, aínda que cun número reducido de obras. Nos anos oitenta e noventa experimentou un grande auxe, coincidindo co desenvolvemento de axentes e factores que situaron a produción no centro do canon. Na primeira década do século XXI houbo un repregamento e retroceso xeral, propiciado, segundo a crítica, pola falta de profesionalidade dos axentes involucrados no sistema e evidencia a falta de

asentamento desta produción, que segue en parte relegada ás marxes do sistema pola falta de visibilidade e recoñecemento.

No sistema literario galego, aínda que a ficción científica comparte a situación de falta de asentamento, demóstrase que a restrición temporal non impediu que moitos dos títulos dirixidos ao público adulto conseguisen os galardóns máis prestixiados do sistema, que apostaron pola innovación do repertorio no momento da súa consolidación, favorecendo ademais que autores cunha traxectoria asentada se achegasen de modo esporádico á ficción científica.

Na Literatura Infantil e Xuvenil a investigación revela que o sistema portugués, amparado na situación de centralidade, foi máis temperán na publicación de obras para o público novo, ao se iniciar timidamente a produción nos primeiros anos sesenta e continuar nos setenta con obras innovadoras que apostaron por temáticas de actualidade, as cales deron paso ao momento de maior proliferación, os anos oitenta, coincidindo coa consolidación do sistema. Salienta a calidade literaria de moitas destas propostas, que recibiron importantes premios, e que semellaban ir abrindo camiño cara a unha produción asentada que, ao igual ca no sistema literario institucionalizado, sufriu un importante retroceso cuantitativo e cualitativo nos anos noventa e na primeira década do século XXI, período no que unha boa parte dos títulos editados adoecen de falta de calidade literaria.

A restrición temporal á que nos referimos na literatura institucionalizada galega deuse tamén na Literatura Infantil e Xuvenil, que comezou a súa produción de ficción científica nos anos oitenta, coincidindo coa institucionalización da cultura e a demanda de materiais desde o ensino. A diferenza do sucedido no sistema portugués, a ficción científica infantil e xuvenil galega durante a década dos noventa e primeiros anos do século XXI non deixou de aumentar, contribuíndo á diversificación do repertorio con obras que foron recoñecidas con numerosos galardóns e que contaron co apoio do público lector, en boa medida pola súa entrada no círculo escolar.

3. Estabelecer e describir as principais correntes temáticas que se deron en cada período nos polisistemas a comparar, observando as perspectivas adoptadas, os diálogos intertextuais e a adaptación destas temáticas ao contexto portugués e galego, con especial atención ao emprego de elementos de carácter identitario. Téntase deste xeito abordar a produción portuguesa e galega analizada desde unha tipoloxía que favoreza a sistematización e comparación, revelando as principais tendencias que

tiveron lugar na ficción científica, unha modalidade xenérica caracterizada pola heteroxeneidade e a súa estreita vinculación ao devir histórico da sociedade na que se produce e á que se dirixe.

Polo que se refire a este obxectivo as principais correntes temáticas que se deron en cada período en ambos os dous sistemas reflicten unha estreita relación coas tendencias predominantes na produción e as circunstancias socio-históricas que a condicionaron. De aí que mentres ao longo do século XIX a produción se amparou na utopía e nas viaxes de exploración en ambos sistemas (tendo en conta as particularidades xa marcadas), na primeira metade do século XX predominaron na literatura portuguesa as “especulacións de orde social” e o contacto con “civilizacións extraterrestres”, nas que a crítica velada aos réximes ditatoriais se agocha tralos enfoques eminentemente alegóricos, que se acentuaron cara ao final da ditadura en propostas máis arriscadas, nas que se ofrece unha imaxe apocalíptica e escapista, percibíndose máis nitidamente o compromiso ideolóxico.

Estas dinámicas deron paso nos anos oitenta a un importante cambio na produción, na que proliferaron novas perspectivas, que situaron as tramas no espazo portugués e fuxiron do escapismo das etapas anteriores, inscribíndose na maior parte dos casos na “exploración do universo” e na “especulación de orde social”, cunha maior importancia da dimensión psicolóxica dos personaxes, da existencia de seres duplicados e de universos paralelos, con sociedades alienantes a través das que se critica acedamente o poder totalitario, a falta de liberdade e as inxustizas. Unha etapa de desenvolvemento que deu lugar nos últimos vinte anos a unha gran diversificación, debido á desaparición de axentes e factores que contribuísen a marcar tendencias e a articular mecanismos que favorecesen a situación da produción no centro do canon, reducíndose nesta última etapa a iniciativas esporádicas, a unha produción inclinada cara ás formas breves, dadas as dificultades para publicar, a falta de xeracións de creadores coñecedores dos precedentes, polo tanto de continuidade e dunha liña coherente de innovación, o que deu como resultado un conxunto de produtos marcados polo carácter puntual e personalista, espallados por diferentes catálogos editoriais e nalgúns casos publicados primeiro na Internet.

No sistema galego as “especulacións de orde social” coas que se denunciaron os totalitarismo e a falta de liberdade nos anos setenta e oitenta, continuaron tamén nas décadas seguintes, nas que a recreación de mundos futuristas, apocalípticos e distópicos, presentan a civilización humana ao bordo do colapso, polarizada, sometida e

deshumanizada, na que prima a violencia. Isto deu paso nos últimos anos á crítica do poder dos medios de comunicacións de masas e ao perigo do control neuronal e xenético. A través do contacto con “civilizacións extraterrestres”, de menor presenza, semellan encarnarse os temores e perigos presentes na sociedade actual, na que semella non haber posibilidades de alcanzar a liberdade e felicidade.

Unha diferenza que se observa na produción institucionalizada de ambos sistemas é a inclinación no portugués polo diálogo intertextual coa produción norteamericana (en especial coa literatura *pulp* e a “*Space opera*”) e as tendencias que predominaron nos medios audiovisuais, ausente da produción galega, que semella inclinarse máis cara aos clásicos europeos, amparándose no prestixio e fuxindo daquelas manifestacións máis relegadas á literatura de masas. Non obstante, o estudo amosa que comparten a situación de inestabilidade e falta de asentamento dunha produción que contou co apoio do público pero que segue ignorada, en boa medida, no terreo académico.

O obxectivo específico foi analizar pormenorizadamente a produción de ficción científica dirixida ao lectorado infantil e xuvenil, obxecto central do traballo, para ver cómo se introduciron nesta produción os trazos propios da modalidade xenérica na que se inscriben, que relación manteñen co fantástico en xeral e co mítico e máxico en particular, como se levou a cabo a súa adecuación ao lectorado agardado, así como a incidencia nesta produción dos factores e axentes involucrados no sistema literario, como as institucións, a mediación e tamén a recepción.

Este obxectivo cremos que se acadou ao longo do traballo e para concluír queremos salientar que a análise da ficción científica propiamente dirixida ao lectorado infantil e xuvenil pon de manifesto o interese dos autores portugueses por recrear o contacto con “civilizacións extraterrestres” que teñen lugar, na maior parte dos casos, no propio territorio portugués. Na produción galega obsérvase unha maior presenza de obras de “especulación de orde social”, nas que se recrean posíbeis futuros e se incide en aspectos cuestionábeis da sociedade do momento ou dos perigos que poden encarnar as dinámicas actuais, por veces proxectándoas cara a un posíbel colapso da civilización. Entre as diferenzas que se observan é de destacar o interese dos autores galegos pola creación de seres a partir dos avances da ciencia e a técnica, nalgúns casos como recursos de alteridade, en especial os robots, que son empregados como metáforas ás

que enfrontarnos e que revelan a necesidade de coñecernos mellor a nós mesmos, o que tamén ocorre coas civilizacións extraterrestres.

Un aspecto que se revela importante na produción de ficción científica en ambos sistemas é a incidencia na identidade colectiva, que entre os creadores portugueses seguiu dúas vías: nunhas obras adoptou a vertente máis mítico-profética, de carácter mesiánico, situándose na liña do sebastianismo, e noutras introduciu numerosas referencias a lugares ou momentos con relevancia histórica para o país. Un afán constante por aproximar o lectorado agardado ás características da cultura propia que se deu tamén nas obras do sistema galego, especialmente nos anos oitenta, nas que se percibe a presenza de elementos de marcado carácter identitario, cos que se busca trasladar aos máis novos a importancia da súa cultura a través de símbolos, costumes, tradicións, mitos e elementos simbólicos, o que os levou a situar na maior parte dos casos a acción na propia Galicia, ben sexa presente ou futura, real ou imaxinaria.

Á vista das análises, concluímos que boa parte das obras analizadas están intimamente ligadas coa situación sociopolítica de diferentes momentos históricos, como é o caso das que viron a luz no final da etapa ditatorial en Portugal. Nestas obras os creadores adoptaron a vía alegórica para introducir unha velada crítica e para manifestar a necesidade de cambio nas temáticas, que remiten cara á importancia da liberdade, e nas opcións formais, que amosan estratexias innovadoras, que se van distanciando da produción dominante. Esta perspectiva deu paso a preocupacións de carácter antibelicista e en maior medida de tipo ambiental, que aparecen nun bo número de obras portuguesas e galegas durante a década dos oitenta e noventa, mentres que nos últimos anos o interese parece terse diversificado e á par das obras nas que se segue promulgando a necesidade de coidar e respectar a natureza, tamén xurdiron novos temas, como os avances científicos e tecnolóxicos, os perigos das manipulacións xenéticas, a alienación, etc., integrando en universos propios da ficción científica as preocupacións e intereses máis próximos ao lectorado agardado.

As vías seguidas polos creadores na ficción científica demostran o interese por situarse ao carón daquelas propostas máis innovadoras dentro do sistema, con dúas liñas ben diferenciadas: a) a recreación de mundos fantásticos, nos que prima a imaxinación e o ludismo, presente nos produtos dirixidos ao lectorado infantil, nos que o onírico se articula como elo entre o mundo real e o fantástico, e b) a recreación de sociedades futuras, distantes ou similares á real, nas que se ficcionalizan problemas considerados moi preocupantes, se introduce a crítica social e se abordan cuestións próximas ao

lectorado agardado, en especial os conflitos propios das etapas de desenvolvemento emocional e físico, que por veces non renuncian a introducir tamén elementos máxicos, especialmente presentes na ficción científica portuguesa. É por iso que moitas das obras dirixidas ao lectorado infantil e xuvenil integran elementos propios da ficción científica con outros alleos (como por exemplo os elementos máxicos), aspecto que desde unha perspectiva ampla desta modalidade xenérica sinalamos en cada momento pero non por iso deixamos de integrar as propostas no *corpus*, dado que consideramos que se trata de recursos destinados a facilitar a comprensión deste lectorado e introduci-lo pouco a pouco na modalidade xenérica, ben a través das localizacións, ben coa redución das referencias á ciencia, ben con explicacións pormenorizadas dos aspectos relevantes para a comprensión da trama. En definitiva, adecuando os produtos á competencia do lectorado ao que vai dirixido, pero conformando unha rede de relacións e referencias fundamentais de cara ao establecemento dun hábito lector no que asentar a competencia literaria.

Vinculado á maior ou menor complexidade das tramas obsérvase tamén o recurso á indeterminación espacial fronte ás ambientacións urbanas que, no caso portugués, presentan un claro predominio da cidade de Lisboa e, en menor medida, do Porto. No sistema galego, especialmente nas primeiras obras, empréganse as localizacións rurais como escenarios de confrontación cos espazos opresivos e alienantes, que contribúen a realzar a valoración do propio desde unha clara concepción ecoloxista e tamén identitaria.

Ademais do recurso a elementos como o humor e a ironía, nas obras analizadas tamén salientan os diálogos intertextuais, cunha especial presenza da tradición dos contos clásicos e das obras referenciais da ficción científica universal, ao que hai que engadir no caso galego a intertextualidade con obras de autores clásicos contemporáneos do propio sistema literario, nun diálogo que incide na pretendida configuración dunha identidade nacional diferenciada, como amosan as referencias a autores como Castelao e Álvaro Cunqueiro.

Sobre a incidencia nesta produción dos factores e axentes involucrados no sistema literario, salienta a importancia da mediación, da institución escolar e da repercusión de premios de gran prestixio, que condicionaron a recepción dos produtos resultantes. Neste sentido obsérvase que aquelas obras que entraron no circuíto escolar, foron apoiadas pola concesión dun galardón ou integraron plans de fomento da lectura foron reeditadas periodicamente ou contaron con edicións moi numerosas, integrándose

no canon escolar e formando parte das prescricións dos mediadores, o que contribuíu á súa canonización. Do mesmo modo, a consolidación da traxectoria dalgúns creadores propiciou tamén as reedicións, por veces asentadas en reescritas e actualizacións dos textos, o que favoreceu a aproximación ao lectorado agardado, como é o caso emblemático da produción de Luísa Ducla Soares e Agustín Fernández Paz.

O estudo revela tamén que as traducións para o público infantil e xuvenil amosan a falta dunha política organizada no transvase a ambos sistemas literarios, malia que no sistema portugués se iniciaron cunha obra de marcado carácter repertorial, a antoloxía *15 Histórias de Ficção Científica* (1978), na que Bertrand Solet e Maria Adelaide Couto Viana seleccionaron textos dos precedentes máis remotos, de autores clásicos e doutros contemporáneos, configurando unha primeira sistematización organizada desta modalidade xenérica para dala a coñecer entre o lectorado mozo. Unha planificación que non foi continuada nas décadas seguintes, nas que conviviron algunhas traducións de autores clásicos con propostas contemporáneas de diversos sistemas literarios, así como algunha serie alemá e anglosaxoa de marcado carácter divulgativo.

Desde o punto de vista cronolóxico a tradución na ficción científica infantil e xuvenil portuguesa experimentou un aumento nos últimos anos do século XX e nos primeiros anos do XXI, momento no que foron transvasadas tamén obras galegas, mentres que practicamente desapareceron as traducións de autores clásicos. Foi precisamente coa tradución das obras dun autor clásico que se iniciou a tradución de obras de ficción científica no sistema galego, concretamente Jules Verne. Este primeiro paso deu lugar posteriormente ao transvase de autores da contemporaneidade, na súa maior parte de sistemas literarios próximos, como o catalán e o castelán, mentres que nos últimos anos se volveu de novo cara á produción de clásicos universais, como Herbert George Wells, Mary Shelley e Ray Bradbury, títulos amparados na maior parte dos casos polas subvencións institucionais.

Ao igual ca na literatura orixinal, tamén na tradución se observa que o sistema portugués, desde a súa centralidade, coñeceu un ritmo moderado de traducións, mentres que o galego, emerxente e, polo tanto, máis resistente ao transvase, acolleu nos últimos anos un bo número de traducións, que o situaron en cifras semellantes ao portugués. Ben é certo que unha das diferenzas que se observan é a incidencia no sistema galego do papel das editoras de ámbito nacional, que foron as responsábeis do transvase simultáneo ás diferentes linguas do Estado español de practicamente todos os títulos de

ficción científica publicados ao longo da década dos anos noventa, mentres que as editoras galegas preferiron traducións de prestixio, que se situasen no centro do canon, de aí que se inclinasen máis polos clásicos universais.

No sistema portugués obsérvase unha maior heteroxeneidade na procedencia dos textos, que moitas veces semellan responder a intereses comerciais, mediatizados polos medios de comunicación de masas, máis do que o prestixio literario dos creadores e das obras. Deste modo, a necesidade de cubrir déficits que sentiron os axentes literarios amosa diferenzas importantes entre ambos sistemas, pois mentres no portugués semella que a elección dos títulos quedou en mans de intereses comerciais, no galego déixase sentir unha maior inxerencia institucional, especialmente a través das subvencións.

Despois da análise realizada consideramos que é preciso romper algúns dos tópicos que, como vimos, están moi asentados, como a suposta dificultade intrínseca desta literatura para a comprensión do público xeral e tamén o ser considerada unha literatura para rapaces feita por homes, aspecto que se ve desmentido en ambos sistemas literarios estudados, nos que foron moitas as mulleres creadoras, tanto de obras dirixidas ao público en xeral, coma ao infantil e xuvenil, labor coa que contribuíron á renovación do repertorio e á anovación de perspectivas.

Consideramos igualmente que a ficción científica demostra que pode ser unha boa ferramenta para superar a incompreensión da cultura do Outro, dado que os máis novos nacen libres de prexuizos e os adultos precisan superalos para a convivencia harmónica, favorecendo estas obras a alteridade e o respecto polo Diferente. É preciso, polo tanto, lembrar o dito por Claude Lévi-Strauss no seu informe *Race et Histoire* (1949), no que afirma que a civilización mundial non será outra cousa que a coalición, na xerarquía mundial, de culturas preservadoras cada unha da súa orixinalidade. Neste sentido, a ficción científica é tamén unha forma de preservar a visión particular de cada unha das culturas analizadas, nas que creadores e creadoras lles imprimiron aos produtos resultantes unha clara vontade educacional de formar persoas creativas, activas e de espírito crítico, capaces de se involucrar e participar no devir da súa propia vida e do mundo que lles tocou vivir.

Por iso e para rematar, desde o convencemento de que o rigor de futuros traballos sobre a ficción científica van permitir seguir facendo valiosas achegas sobre esta literatura, cremos, con Grassin (1981: 286), que “Le statut critique de la science-fiction serait en lui-même un beau sujet de travail universitaire”.

VII. BIBLIOGRAFÍA

VII. 1. BIBLIOGRAFÍA ACTIVA DA LITERATURA PORTUGUESA

VII.1.1. Literatura institucionalizada

- Abelaira**, Augusto (1961). *O Nariz de Cleópatra*. Lisboa: Livraria Bertrand, col. Autores portugueses.
- Almeida**, Miguel Vale (1998). *EuroNovela*, Premio Caminho 1997. Lisboa: Caminho, col. Ficção científica, n.º 183.
- Aniceto**, João (1983). *Os Caminhos Nunca Acabam*. Lisboa: Caminho, col. Mamute, n.º 8.
- _____ (1986). *O Quarto Planeta*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 29.
- _____ (1987). *O Desafio*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 47.
- _____ (1988). *A Lenda*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 69.
- _____ (1993). *A Teia*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 157.
- Augusta**, Maria e António de **Macedo** (orgs.) (1997). *Efeitos Secundários. Na Periféria do Império*. Prefácio de Luís Filipe Silva. Cascais: Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico.
- _____ (1998). *Fronteiras. Na Periferia do Império*. Prefácio de Daniel Tércio. Cascais: Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico.
- Barbosa**, Miguel (1968). *Crónicas do Tempo do Cavaleiro Charles e do seu Fiel Escudeiro Pompidouze*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, série Autores portugueses, n.º 1.
- Barreiros**, João (1977). *Duas Fábulas Tecnocráticas*. Edición do autor.
- _____ (1994). *O Caçador de Brinquedos e Outras Historias*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 167.
- _____ (2004). *A Verdadeira Invasão dos Marcianos*. Barcarena: Presenta, col. Viajantes no Tempo, n.º 16.
- _____ (2005). *La Verdadera Guerra de los Mundos*. Trads. Antonio Rivas e Jesús Gómez. Madrid: Bibliópolis, col. Fantástica, n.º 32.
- _____ (2006). *Disney no céu entre os dumbos*. Lisboa: Livros de Areia Editores.
- _____ (2007). *A Bondade dos Estranhos - O Projecto Candy-man*. Lisboa: Edições Chimpazé Intelectual.
- _____ e Luís Filipe **Silva** (1996). *Terrarium*. Lisboa: Caminho, col. Ficção científica, n.º 175.
- _____, David **Soares**, João **Ventura** e Luís Filipe **Silva** (2009). *Brinca comigo!*. Lisboa: Chimpanzé Intelectual.

- Barreno**, Maria Isabel (1986). *O Mundo sobre o Outro Desbotado*. Lisboa: Rolim (reed., Caminho, 1995).
- Boaventura**, Pedro (1970). *Pioneiros do Futuro (Sonhos e Fantasias de Hoje-Realidades de Amanhã). Surpreendente Romance de Aventuras Policiais e Interplanetarias*. Lisboa: Edición do autor.
- Carvalho**, Mário de (1981). *Contos da Sétima Esfera*. Lisboa: Vega, col. O Chão da Palavra (reed. Caminho, “O Campo da Palavra”, 1990).
- Causo**, Roberto de Sousa (1999). *A Dança das Sombras*. Lisboa: Caminho, col. Caminho Ficção Científica, n.º 189.
- Coelho**, Adolfo (1934). *A Grande Ameaça - A Guerra de Amanhã*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, col. Os Grandes Documentários, n.º 8.
- Costa**, Maria de Lurdes Mendes da (2001). *A Escalada do Ser*. Lisboa: Universitária.
- Cruz**, Frederico (1942). *Através do Espaço*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Cunha**, Augusto (1946). *O Homem que Salvou o Mundo*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Gedeão**, António (1956). *Movimento Perpetuo*. Coimbra: Of. Atlântida.
- _____ (1958). *Teatro do Mundo*. Coimbra: Edición do autor.
- _____ (1961). *Máquina de Fogo*. Coimbra: Edición do autor.
- _____ (1967). *Linhas de Força*. Coimbra: Atlântida Editora.
- _____ (1973). *Poesias Completas*. Análise de Jorge de Sena. Lisboa: Portugalíia Editora, col. Poetas de Hoje, n.º 17. (4ª ed.).
- Ferreira**, Armando Ventura (1963). *A Astronave*. Lisboa: Arcádia.
- Fontemar**, Oliveira de (1965). *Em Busca de Novos Mundos*. Lisboa: O. de Fontemar.
- Godinho**, Ana (1997). *Artiauri*. Lisboa: Caminho, col. Ficção científica, n.º 181.
- Gusmão**, Lapas de (1937). *No Mundo Desconhecido*. Lisboa: Edición do autor.
- Kulle**, Karel (1959). *Objectivo, Marte*. Lisboa: Editorial Popular de F. Bento&Correia Lda.
- Leiria**, Mário-Henrique (1973). *Contos do Gin-Tonic*. Lisboa: Estampa, col. Novas Direcções, n.º 14.
- _____ (1974). *Novos Contos do Gin*. Lisboa: Estampa, col. Novas Direcções, n.º 21.
- _____ (1975). *Casos do Direito Galáctico*. Lisboa: Editorial República, col. Letras.
- Leonardo**, José (2001). *Estórias de Clausura e Outros Pequenos Espaços*. Lisboa: Oficina do Livro, col. Contos.
- Lourenço**, José Murta (1999). *A Cidade da Luz*. Lisboa: Universitária.
- Macedo**, António de (1992). *O Limite de Rudzky*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso, n.º 149.
- _____ (1995). *Sulphira&Lucyphur*. Lisboa: Caminho, col. Ficção científica, n.º 169.

- Mancelos**, João de (1988). *Veleiros do Tempo Cósmico: a Fantástica Odisseia dos Rebeldes em Luta pela Libertação do Império das Estrelas*. Lisboa: Vega, col. Outras obras.
- _____ (1999). *Foi Amanhã*. Lisboa: Vega, col. Órbita.
- Martinho**, Vergílio (1963). *O Grande Cidadão*. Lisboa: Arcádia, col. Autores portugueses, n.º 34.
- Mascarenhas**, Amílcar de (1938). *A. D. 2230*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Matias**, J. (1943). *Lançaram Fogo ao Planeta*. Edición do autor, 1943.
- Melo**, Fernando Ribeiro de (1967). *Antologia do Conto Fantástico Português*. Lisboa: Afrodite.
- Melo**, Romeu de (1959). “AK”. *A Tese e o Axioma*. Porto: Tip. e Enc. Primavera.
- _____ (1970). *Não lhes Faremos a Vontade*. Lisboa: Livraria Quadrante, col. Imaginação e Pensamento, n.º 1.
- _____ (1988). “A Partida”. *Omnia*, n.º 5, setembro/outubro.
- _____ (1989). “Os anões cegos”. *Omnia*, n.º 10, xullo/agosto.
- _____ (1989). “Onde está Mr. Ross”. En *Alguns dos Melhores Contos de Ficção Científica*, Lisboa: Moraes Editores.
- Mesquita**, Luís de (1957). *Mensageiro do Espaço*. Lisboa: Sampedro, col. Flamingo, n.º 4.
- _____ (1962). *Ameaça Cósmica*. Lisboa: Sampedro, col. Satélite, n.º 1.
- Morais**, José Manuel (org.) (1993). *O Atlântico tem Duas Margens. Antologia da Novíssima Ficção Científica Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, col. Caminho. Ficção Científica, n.º 155.
- Moreira**, Silvana e António de **Macedo** (eds.) (1999). *Pecar a 7: na Periferia do Imperio*. Cascais: Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico.
- _____ (2000). *A Viagem: na Periferia do Império*, Cascais: Associação Portuguesa de Ficção Científica e Fantástico.
- Morgado**, Alves (1956). *O Construtor de Planetas e Outras Histórias*. Lisboa: Orbe.
- _____ (1969). *A Morte da Terra*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, col. Ficção científica.
- Morgado**, André Vilares (ed.) (1996). *Inconsequências na Periferia do Império*. Prefácio José Jorge Letria. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Mota**, Carlos (2006). *Sonho*. Porto: Papiro Editora.
- Moutinho**, Carlos (1969). *Canopus 98*. Lisboa: Libros Época.
- Neto**, Miguel (2007). *Ficções Científicas&Fantásticas*. Lisboa: Chimpanzé Intelectual.
- Neves**, Leonel (1993). *Extraterrestre em Lisboa*. ilust. Tòssan, Pedra Formosa, col. Pedrinha, n.º 1.
- Palla**, Victor (1959). *O que é a Ficção Científica? Uma Antologia*. Coimbra: Atlântida, col. Centauro, n.º 4-5.

- Pinto**, Fernão Mendes (1614). *A Peregrinação*. Lisboa: Pedro Crasbeeck/Belchior de Faria.
- Pires**, Isabel Cristina (1987). *Universal, Limitada*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 55.
- Portela**, Artur (1987). *Três Lágrimas Paralelas*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 59.
- Portugal Telecom** (org.) (2000). *Uma Antologia de contos PT*. Lisboa: Gabinete de Comunicação, Imagem e Publicidade de Portugal Telecom.
- Prince**, Eric (1955). *Vieram do Infinito*. Lisboa: Minerva.
- Rodrigues**, Lima e Robert **Silverberg** (1968). *Terrestres e Estranhos*. Alferragide: Galeria Panorama, col. Série Antologia.
- Rodrigues**, Urbano Tavares (1970). *Contos da Solidão*. Lisboa: Bertrand.
- _____ (1971). *As Torres Milenárias*. Amadora: Livraria Bertrand.
- Strong-Ross**, W. (1964). *O Homem que Morreu Muitas Vezes...* Lisboa: Cimo-Editorial Ficção e Ciência.
- _____ (1965). *A Fantástica Experiência*. Lisboa: Cimo-Editorial Ficção e Ciência.
- Santos**, Octávio de (2008). *A República Nunca Existiu!*. Parede: Saída de Emergência, col. História Alternativa Bang!
- _____ (2003). *Visões*. Lisboa: Hugin Editores, col. Biblioteca Phantastica, n.º 7.
- _____ (2009). *Espíritos das Luzes*. Lisboa: Gailivro.
- Saramago**, José (1971). *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Editora Arcádia.
- _____ (1973). *A Bagagem do Viajante*. Lisboa: Editorial Futuro.
- _____ (1978). *Objecto Quase*. Lisboa: Moraes Editores.
- _____ (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho, col. O Campo da Palavra.
- _____ (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho col. O Campo da Palavra.
- _____ (2004). *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho, col. O Campo da Palavra.
- Sequeira**, Luís Richeimer (2001). *Quatro Andamentos*. Lisboa: Caminho, col. Ficção científica, n.º 195.
- Silva**, João Botelho da (1993). *Beduínos a Gasóleo*. Prémio Caminho de Ficção Científica 1993. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 163.
- _____ (1995). *As Horas do Declínio*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 173.
- Silva**, Luís Filipe (1991). *O Futuro à Janela*. Prémio Caminho de Ficção Científica 1991. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 137 (reed. Círculo de Leitores, 1998).
- _____ (1993). *GalxMente* (vol. I, *Cidade da Carne*), (vol. II, *Vinganças*). Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 159, 161.

- Silva**, Luís Filipe (ed.) (2007). *Por Universos Nunca Dantes Navegados. Antologia da Nova Literatura Fantástica em Língua Portuguesa*. Lisboa: Luís Filipe Silva.
- Silva**, Luísa Marques da (2001). *Sete Histórias por Acontecer*. Lisboa: Hugin, col. Biblioteca Phantastica.
- _____ (2001). *Acabou-se!*. Prémio Revelação Manuel Teixeira Gomes. Lisboa: Colibri.
- Swann**, Jack (1977). *O Planeta Prometido*. Lisboa: Galeria Panorama, col. “Série Antecipação”, n.º 69.
- Tavares**, Bráulio (1989). *A Espinha Dorsal da Memória*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 97.
- _____ (1997). *Mundo Fantasma*. Lisboa: Editorial Caminho, col. Ficção Científica, n.º 177.
- _____ (1997). *A Máquina Voadora*. Lisboa: Caminho, col. Uma Terra sem Amos.
- Teixeira**, Manuel S. (1945). *Viagem ao Século XXX*. Lisboa: Editorial Natura.
- Tércio**, Daniel (1983). *A Vocação do Círculo*. Lisboa: Caminho, col. Mamute, n.º 10.
- _____ (1993). *O Demónio de Maxwell*. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso, n.º 153.
- Vargas**, Alexandre (1978). *Cyborg*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Ventura**, Reis (1968). *Um Homem do Outro Mundo*. Braga: Editora Pax, col. “Metrópole e Ultramar”, n.º 44.

VII.1.2. Literatura institucionalizada traducida

- Aldiss**, Brian W. (1992). *Os Negros Anos Luz*. Trad. António Porto, Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 416. [*The Dark Light Years*].
- _____ (1994). *Drácula Libertado*. Trad. Paula Reis. Lisboa: Caminho, col. Caminho. Ficção científica, n.º 165. [*Dracula Unbound*].
- Asimov**, Isaac (1954). *O Veneno de Marte*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Lisboa: Livros do Brasil, col. “Argonauta”, n.º 8 [*David Star: space ranger*].
- Ballard**, J. G. (1966). *Cataclismo Solar*. Trad. Mário Braga e Maria Isabel Morna Braga. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 109. [*The Drowned World*].
- _____ (1987). *Aparelho Voador a Baixa Altitude*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 49. [*Low-flying a aircraft*].
- _____ (1989). *Olá, América*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Caminho, col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 83. [*Hello America*].
- _____ (1996). *Crash*. Trad. Paulo Fária. Pref. José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Relógio d’Água, col. Imaginários.

- Bradbury, Ray** (1954). *O Mundo Marciano*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Lisboa: Livros do Brasil, col. “Argonauta. Os grandes romances da ficção científica”, n.º 6 [*The Martian Chronicles*].
- Caride, Ramón** (2004). *Tempos de Fuga*. Trad. Dina Almeida. Porto: Deriva Editores [*O sangue dos camiños*].
- Crispin, A. C. e Kathleen O’Malley** (1998). *Alien: o Regresso*. Trad. Elsa Uva, Isabel Almeida Santos e Alexandra Tavares. Lisboa: Publicações Europa-América, col. Nébulas, n.º 67 [*Alien. Resurrection*].
- Cyrano de Bergerac, Hercule-Savinien** (1975). *O Outro Mundo ou os Estados e Impérios da Lúa*. Trad. Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Estampa, col. Livro B, n.º 25.
- Čapek, Karel** (1965). *A Guerra das Salamandras*. Trad. Lima de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 102.
- Davis, Richar** (1983-1984). *Espaço. Antologia dos Melhores Contos de Ficção Científica*. Trans. A. de Paes Salvação. Armando de Oliveira e Sá e Henrique von Bonhorst Silva, vol. I-IV, Lisboa: Verbo.
- Dean Foster, Alan** (1991). *Aliens. O Recontro Final*. Trad. Maria Helena Morais. Lisboa: Publicações Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 124 e 125.
- _____ (1994). *O Oitavo Passageiro*. Trad. Jorge de Castro Ramos, Lisboa: Publicações Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 207 [*Alien*].
- _____ (1995). *Invasão Alien*. Trad. Jorge de Castro Ramos. Lisboa: Publicações Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 210 [*Alien Nation*].
- _____ (1995). *Alien 3: a Desforra*. Trad. Jorge de Castro Ramos. Lisboa: Publicações Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 216 [*Alien 3*, Argumento: David Giler, Walter Hill, Larry Ferguson e Vicent Ward].
- Dick, Philip K.** (1981). *Os Três Estigmas de Plamer Eldritch*. Trad. Carolina de Oliveira. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 10. [*The 3 stigmata of the Palmer Eldritch*].
- _____ (1982). *Ubik*. Trad. Américo de Carvalho. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 6. [*Ubik*].
- _____ (1982). *Blade Runner-Perigo Eminente*. Trad. Raquel Martins, Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 43.
- _____ (1983). *Depois da Bomba*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 309. [*Dr. Bloodmoney or how we got a long after the bomb*].
- _____ (1983). *O Homem Duplo*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 316. [*A scarnner darkly*].

- _____ (1983). *Vazio Infinito*. Trad. Maria Teresa Pinto Pereira. Mens Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 57. [*Flow my tears, the policeman said*].
- _____ (1984). *Fenda no Espaço*. Trad. Elisabeth Marques Jesus de Sousa. Mens Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 79. [*The Crack in space*].
- _____ (1993). *O Homem do Castelo Alto*. Trad. António Porto. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 427-428. [*The Man in the High Castle*].
- Efremov**, Ivan (1977). *Nebulosa de Andrómeda*. Trad. Franco de Sousa. Lisboa: Caminho (reed. 1986 na col. Caminho de Bolso. Ficção científica, n.º 25).
- Guieu**, Jimmy (1954). *O Universo Vivo*. Trad. Ruy Bandeira. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 5 [*L'Univers vivant*].
- Hamilton**, Edmund (1954). *A Última Cidade da Terra*. Trad. José da Natividade Gaspar. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 3 [*City at world's end*].
- Heinlein**, Robert A. (1975). *Um Estranho numa Terra Estranha*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 217-219. [*Stranger in a Strange Land*].
- _____ (1980). *O Número do Monstro*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 294-296. [*The Number of the Beast*].
- _____ (1982). *O Monstro do Espaço*. Trad. Inés Busse. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 19. [*The Star Beast*].
- _____ (1982). *A Rapariga de Marte*. Trad. Maria do Rosário Maia. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 21. [*Podkayne of Mars*].
- _____ (1982). *O Planeta Vermelho*. Trad. Luísa Isabel Fialho Rodrigues. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 23. [*Red Planet*].
- _____ (1984). *Viajantes do Espaço*. Trad. Maria Nóvoa. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 76. [*Have Space Suit-Will Travel*].
- _____ (1989). *Nave Galileu*. Trad. Luísa Pereira Leite. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 153. [*Rocket Ship Galileo*].
- _____ (1998). *Soldados do Universo*. Trad. Nuno Teodósio. Lisboa: Notícias, col. Literatura e cinema. [*Starship Troopers*].
- Herbert**, Frank (1982). *A Praga Branca*. Trad. Sophie Penberthy Vinga. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 107, 109 (reed., 1986). [*The White Plague*].
- _____ (1988). *Os Arquitectos do Cosmos*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Círculo de Leitores. [*The Heaven Makers*].
- Huxley**, Aldous (1955). *Admirável Mundo Novo*. Trad. Mário-Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, col. “Dois mundos”, n.º 25 [*Brave New World*].

- Larson**, Glen A. e Michael **Resnick** (1980). *Batalha no Espaço. A Galáctica Descobre o Planeta Terra*. Trad. Eduardo Saló. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 49 (reed. 1983). [*Battlestar Galactica 5*].
- _____ e Robert **Thurston** (1980). *Batalha no Espaço. Os Jovens Guerreiros*. Trad. Inês Busse. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 45 (reed. 1983). [*Battlestar Galactica 4*].
- _____ e Robert **Thurston** (1981). *Batalha no Espaço. Os Túmulos de Kobol*. Trad. José Lourenço Galego. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 20. [*Battlestar Galactica 3- The tombs of Kobol*].
- _____ e Nicholas **Yermanov** (1982). *Batalha no Espaço. A Guerra dos Deuses*. Trad. Emanuel Oliveira. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 85 (reed. 1985). [*Battlestar Galactica 7*].
- _____ e Nicholas **Yermanov** (1982). *Batalha no Espaço. A Lenda Viva*. Trad. Maria de Lurdes Medeiros. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 89 (reed. 1984). [*Battlestar Galactica 6- The living legend*].
- _____ e Ron **Goulart** (1983). *Batalha no Espaço. Saudações da Terra*. Trad. Maria Helena Lopes Fernandes. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 99. [*Battlestar Galáctica 8*].
- _____ e Robert **Thurston** (1983). *Batalha no Espaço. A Armandilha Mortal*. Trad. Eduardo Saló, Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 2. [*Battlestar Galactica*].
- _____ e Ron **Goulart** (1984). *Batalha no Espaço. A Longa Patrulha*. Trad. Maria Inácia Guerreiro. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 114. [*Battlestar Galactica 5*].
- _____ e Robert **Thurston** (1987). *Batalha no Espaço. Galáctica*. Trad. A. S. Soares. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 141. [*Battlestar Galactica 13- Apollo's war*].
- _____ e Robert **Thurston** (1987). *Batalha no Espaço. A Máquina de Pesadelos*. Trad. Eduardo e Margarida Gomes. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 123. [*Battlestar Galactica 11- The nightmare machine*].
- _____ e Robert **Thurston** (1987). *Batalha no Espaço. Morre Camaleão*. Trad. Eduardo e Margarida Gomes. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 140. [*Battlestar Galactica 12- Die chamaleon*].
- Le Guin**, Ursula K. (1982). *A Rosa-dos-Ventos*. Trad. Maria Teresa da Costa Pinto Pereira. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 113. [*The compass rose*].

- _____ (1982). *Tembreabrezi, o Lugar do Início*. Trad. J. Teixeira de Aguiar. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 37. [*The beginning place*].
- _____ (1983). *O Flagelo dos Céus*. Trad. Inês Busse. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 64. [*The lathe of heaven*].
- _____ (1983). *Os Despojados: Uma Utopia Ambígua*. Trad. Maria Freire da Cruz. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 46. [*The dispossessed*].
- Lem**, Stanislaw (1983). *Solaris*. Trad. Inês Busse. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 58. [*Solaris*].
- _____ (1983). *Regresso das Estrelas*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 66. [*Powrot Z Gwiazd*].
- _____ (1985). *A Voz do Dono*. Trad. Maria de Fátima Tomas. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica. [*His Master's Voice*].
- _____ (1986). *Congresso Futurológico*. Trad. Manuela Alves. Lisboa: Caminho, Ficção Científica, n.º 31 [*Kongres Futurologiczny*].
- London**, Jack (1967). *A Praga Escarlate*. Trad. Jorge Lima. Porto: Civilização. [*The Scarlet Prague*].
- _____ (1974). *O Tacão de Ferro*. Porto: Civilização. [*The Iron Heel*].
- Low**, A. M. (1954). *Os Homens e a Vida no Mundo de Amanhã*. Trad. Adolfo Vieira da Rosa. Lisboa: Livros do Brasil, col. “Argonauta”. [*It's bound to happen*].
- Melo**, Romeu de (1978). *Alguns dos Melhores Contos de Ficção Científica*. Trans. Rita O'Neill e Armando Coelho Almeida Santos. Lisboa: Moraes Editores, col. “Aventura Interior”, n.º 4-5.
- Meireles**, Isabel (1976). *O Sexo na Moderna Ficção Científica. Antologia de Autores Franceses*. Trad. Luís Neto Jorge e João Manuel Gomes. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello.
- Meyrink**, Gustav (1990). *O Golem*. Trad. e apres. E. Leão Maia. Lisboa: Editorial Vega, col. Provisórios e definitivos. Série especial.
- Moorcock**, Michael (1981). *A Cidade da Neblina Verde*. Trad. J. C. Pestana de Vasconcelos. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 18. [*City of the beast*].
- _____ (1982). *O Senhor das Aranhas*. Trad. Luísa Isabel Rodrigues. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 40. [*Lord of the spiders*].
- _____ (1983). *Os Senhores do Fosso*. Trad. F. Oliveira Faia. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 48. [*Masters of the pit*].
- More**, Thomas (1937). *Utopia*. Trad. e prefácio de Luiz de Andrade. Rio de Janeiro: Athena Editora, col. “Biblioteca Clássica”, n.º 18.

- Orwell**, George (1955). *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Trad. Paulo de Santa-Rita. Prefácio de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Ulisseia [*Nineteen Eighty-Four*].
- Pragnell**, Festus (1954). *O Estranho Mundo de Kilsona*. Trad. José da Natividade Gaspar. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 2 [*The green man of Graypec*].
- Palla**, Victor e José Palla e **Carmo** (1975). *Herber George Wells*. Coimbra: Atlântica Editora, col. Antologia do Conto Moderno.
- Pynn**, Ross (1966). “*Best-Sellers*” do *Conto de Ficção Científica*. Introd. Fredric Brown. Venda Nova-Amadora: Editorial Ibis, col. Antologias Ibis.
- Rayer**, F. G. (1954). *Inconstância do Amahã*. Trad. Fernando Moutinho. Lisboa: Livros do Brasil, col. “Argonauta”, n.º 7 [*Tomorrow sometimes comes*].
- Sagan**, Carl (1985). *O Contacto*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Gradiva (reed. Círculo de Leitores, 1986). [*Contact*].
- _____ (1984). *Cosmos*. Trad. Maria Aute de Barros. Lisboa: Gradiva, col. Ciência aberta, n.º 5 [*Cosmos*].
- _____ (1985). *Os Dragões do Edén*. Trad. Ana Falcão Bastos. Lisboa: Gradiva, col. Ciência aberta, n.º 8 (reed. Círculo de Leitores, 1986). [*The dragóns of Eden*].
- _____ e Ann **Druyan** (1986). *O Cometa*. Trad. Jorge Branco, Lisboa: Gradiva. [*The Comet*].
- Scott Card**, Orson (2003). *O Jogo Final*. Trad. Luís Santos. Queluz de Baixo: Presença, col. Viajantes no tempo, n.º 3. [*Ender’s Game*].
- Shelley**, Mary (1972). *Frankenstein*. Trad. Mário Martins Carvalho. Lisboa: Estampa, col. Livro B, n.º 12.
- Silverberg**, Robert (1980). *Labirinto*. Trad. Maria de Lurdes Medeiros. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 5 (reed. Círculo de Leitores, 1989). [*The man in the maze*].
- _____ (1981). *Os Jogos de Capricornio*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 292. [*Capricorn Games*].
- _____ (1982). *Regresso à Vida*. Trad. José Lourenço Galego. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 29. [*Recalled to life*].
- Sladek**, John (1985). *Tic-Toc ou as Memórias de um Robot*. Trad. Maria Nóvoa. Lisboa: Presença, col. Novos horizontes, n.º 6. [*Tik Tok*].
- Sturgeon**, Theodore (1962). *O Homem que Vinha do Passado*. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 67. [*Venus plus X*].
- _____ (1960). *Mais que Humanos*. Lisboa: Ulisseia. [*More than Human*].
- Swift**, Jonathan (1870). *As Viagens de Gulliver a Vários Países*. Lisboa: Typ. Commercial.
- _____ (1940). *As Viagens de Gulliver a Terras Estranhas*. São Paulo: Cultura.
- Van Vogt**, A. E. (1954). *Missão Interplanetária*. Trad. Fernando Moutinho. Lisboa: Livros do Brasil, col. “Argonauta”, n.º 9 [*The voyage of the space beafle*].

- _____ (1969). *Império do Átomo*. Trad. Carlos Augusto. Lisboa: Galeria Panorama, série Antecipação. [*Empire of the Atom*].
- _____ (1982). *Missão nas Estrelas*. Trad. J. Teixeira de Aguiar. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 30. [*Mission of the Stars*].
- _____ (1988). *Os Jogadores de Zero-A*. Trad. Maria Helena Fernandes. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso. Ficção Científica, n.º 146. [*The Players of Null-a*].
- Verne, Jules** (1864). *Viagem ao Centro da Terra*. Trad. Mariano Cyrillo de Carvalho. Lisboa: David Corazzi, col. Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos. [*Voyage au centre de la Terre*].
- _____ (1886). *Cinco Semanas em Balão*. Trad. Francisco Augusto Correa Barata. Lisboa: David Corazzi, col. Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos. [*Cinq semaines en ballon*].
- _____ (1887). *A Ilha Misteriosa*. Trad. Henrique de Macedo. Lisboa: David Corazzi, col. Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos. [*L'Île mystérieuse*].
- _____ (1887). *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Trad. Gaspar Borges de Avellar e Francisco Gomes Moniz. Lisboa: David Corazzi, col. Viagens maravilhosas aos mundos conhecidos e desconhecidos. [*Vingt mille lieues sous les mers*].
- Vinge, Vernor** (1993). *Fogo nas Profundezas do Espaço*. Trad. A. de Pais Salvação. Mem Martins: Europa-América, col. Livros de Bolso Europa-América. Ficção Científica, 199-200. [*Fire upon the Deep*].
- Wells, Herbert George** (1902). *Os Exploradores da Lua*. Trad. Olympio Monteiro, Lisboa: Gomes de Carvalho.
- _____ (1903). *A Guerra dos Mundos*. Trad. Carlos Sousa Ferreira. Lisboa: Editora (Editores Associados, 1974; Círculo de Leitores, 1983; Ulisseia, 1983). [*The War of the Worlds*].
- _____ (1903). *Uma História dos Tempos Futuros*. Trad. Mayer Garção. Lisboa: Gomes de Carvalho.
- _____ (1909). *A Machina de Explorar o Tempo*. Lisboa: Editora. [*The Time Machine*].
- _____ (1909). *O Homem Invisível*. Trad. Joaquim Serpa. Lisboa: Editora; Círculo de Leitores, 1989. [*The Invisible Man*].
- Wyndham, John** (1963). *A Aldeia dos Malditos*. Trad. Álvaro Simões. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 77. [*The Miwich Cukoos*].
- _____ (1962). *O Dia das Trífides*. Trad. José Manuel Calafate. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 71. [*The Day of the Triffids*].
- _____ (1985). *As Crisálidas*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Caminho, Ficção Científica, n.º 5 [*The chrysalids*].

- _____ (1987). *Uma Vida mais Longa*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Círculo de Leitores, col. Romances de ficção científica [*Trouble with lichen*].
- Wollheim**, Donald A. (1975). *Os Melhores Contos de Ficção Científica de 1972*. Trad. Ana González, Lisboa: Dêagá.
- Zamiatin**, Yevgeni I. (1990). *Nós*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Antígona. [*We*].
- Zimmer Bradley**, Marion (1982). *Longe da Terra*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta, n.º 304. [*Survey ship*].
- _____ (1985). *Caçadores da Lua Vermelha*. Trad. Daniel Gonçalves. Lisboa: Caminho, col. Caminho de bolso. Ficção científica, n.º 53. [*Hunters of the moon*].
- _____ (1988). *Filha da Noite*. Trad. Paula Reis. Lisboa: Caminho, col. Caminho de bolso. Ficção científica, n.º 81. [*Night's daughter*].

VII.1.3. Literatura Infantil e Juvenil

- Almeida**, F. Luís de (1988). *No Planeta Encarnado*. Fotografias do autor. Porto: Porto Editora, col. Aventuras do Joca.
- _____ (1988). *Sonho Espacial*. Fotografias do autor. Porto: Porto Editora, col. Aventuras do Joca.
- Bebiano**, Natália (1993). *O Enigma do Anel Serpenteante*. Lisboa: Clássica, col. Juvenil, n.º 53.
- _____ (2000). *No Reino do Sonho*. Ilust. Inês Botelho. Lisboa: Presença, col. Estrela de Mar, n.º 15.
- Braga**, Jorge Sousa (2004). *Pó de Estrelas*. Ilust. Cristina Valadas. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Brum**, Maria Estela Ramos da Silveira (1972). *Henriquinho... no Espaço*. Ilust. varios autores. Angola: Mocidade Portuguesa Feminina.
- Carlos**, Papiniano (1986). *O Grande Lagarto da Pedra Azul*. Ilust. Henrique Cayatte. Prémio Calouste Gulbenkian de Ilustração de Literatura para Crianças 1988. Lisboa: Caminho.
- Conde Júnior**, B. Guerra (1962). *Laika, Princesa do Espaço. Conto original*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- _____ (1963). *Laika, Hóspede de Vénus*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Correia**, Carlos (1981). *O Búzio de Nacar*. Ilust. Jorge Colombo. Coimbra: Vértice / ilust. Henrique Cayatte. Lisboa: Caminho, col. "Juvenil", 1986 (2ª ed.).
- _____ (1982). *Job, o Ás do Bilas*. Obra recomendada pelo Juri do Grande Prémio Calouste Gulbenkian da Literatura para as Crianças. Ilust. Jorge Colombo. Lisboa: Sá da Costa Editora, col. Roda Livre / Lisboa: Plátano Editora, col. O livro á mão, n.º 8.

- _____ (1983). *O Pião das Nicas*. Obra recomendada pelo Júri do Prémio da Associação Portuguesa de Escritores para 1983. Ilust. Francisco Relógio. Lisboa: Moraes Editores, col. Moraes jovem.
- _____ (1983). *O Ió-Ió Apaixonado*. Ilust. Luís Ruas, Lisboa: Distri.
- _____ (1991). *O Estranho Caso do Virus Diabólico*. Lisboa: Melhoramentos de Portugal, col. S.O.S. Informática, n.º 1.
- _____ (1991). *O Estranho Caso da Impressora Estrangulada*. Lisboa: Melhoramentos de Portugal, col. S.O.S. Informática, n.º 2.
- _____ (1991). *O Estranho Caso do Monitor Assombrado*. Lisboa: Melhoramentos de Portugal, col. S.O.S. Informática, n.º 3.
- Correia**, Duarte M. (2005). *Viagem da Rita e do Tiago pelo Sistema Solar*. Ilust. Kathy Silva. Porto: Campo das Letras, col. Palmo e Meio, n.º 38.
- Dacosta**, Luísa (1974). *O Elefante Cor-de-Rosa*. Ilust. Armando Alves. Porto: Figueirinhas, [54 pp.]. / Ilust. Francisco Santarém. Porto: Civilização / Porto: Asa Editora, col. Obras completas de Luísa Dacosta, 2005.
- Ferreira**, Isabel Lopes e Amilton Jesus dos **Santos** (1989). *O Príncipe dos Triângulos Brilhantes*. Grande Prémio Inasset-Inapa. Ilust. Rui Truta. Porto: Edinter, col. Edinter Joven.
- Gomes**, Manuel João (1983). *Um Dois Três. Planeta n.º 20. Um Jogo de Esconde-Esconde Espacial*. Ilust. Santiago. Lisboa: Moraes Editores, col. Moraes Joven, serie Juventude.
- Isidro**, Júlio (2006). *O Planeta de Cristal. Primos Especiais e Espaciais*. Ilust. Inês do Carmo. Porto: Asa Editora, col. Primos&Primas.
- Magalhães**, Álvaro (1998). *A Ilha do Chifre de Ouro*. Lisboa: Dom Quixote, col. Minoria Absoluta, n.º 1. / Porto: Asa Editores, col. Romance Joven, 2004 (2ª ed. nesta colecção no mesmo ano).
- Martins**, Isabel Minhós (2008). *A Grande Invasão*. Ilust. Bernardo Carvalho, Oeiras: Planeta Tangerina.
- Matos**, Bruno (2005). *O poder Interior*. Lisboa: Presença, col. Estranhos visitantes, n.º 1.
- _____ (2005). *Héreis e Monstros*. Lisboa: Presença, col. Estranhos visitantes, n.º 2.
- _____ (2007). *Campo Fénix*. Lisboa: Presença, col. Estranhos visitantes, n.º 3.
- Mota**, Arsénio (1986). *Os Segredos do Subterrâneo*. Prémio Literário Ano Internacional da Juventude, Lisboa: Edições Um de Outubro / ilust. Carlos Marques, Lisboa: Caminho, col. De par em par, 1995.
- Neves**, Leonel (1993). *Extraterrestre em Lisboa*. Ilust. Tòssan. Guimarães: Pedra Formosa, col. Pedrinha, n.º 1.
- Queirós**, Maria Luísa (1992). *As Ilhas da Outra Face da Lua*. Ilust. da autora. Porto: Edições Asa, col. Novos da BD, n.º 2.

- Ramos**, Maria Lúcia (1991). *O Menino e o Robô*. Adapt. Antonio Avelar de Pinho, Lisboa: Melhoramentos. [Editado em 1981, São Paulo: Melhoramentos de São Paulo].
- Sacramento**, José (1975). *História da Viagem à Lua e Arredores de uma Menina que Tem uma Estrela mais os seus Amigos*. Ilust. Soares Rocha. Lisboa: Editorial Comunicação (2ª ed. 1982).
- Santos**, Margarida Fonseca (2006). *Encruzilhada no Tempo*. Lisboa: Presença, col. Estrela do Mar, n.º 89.
- Soares**, Luísa Ducla (1982). *Três Histórias do Futuro*. Ilust. Rui Aguiar. Porto: Edições Afrontamento, col. Tretas e Letras, n.º 11 // Ilust. Paul Driver. Porto: Livraria Civilização Editora, col. Obra completa, 2004.
- _____ (1985). *Seis Histórias de Encantar*. Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças ao Melhor Livro Editado no Bienio 1984-1985. Ilust. Álvaro Pecegueiro. Lisboa: Areal Editores, pp. 38-48 / *Seis Histórias às Avessas*. Ilust. Fátima Alonso. Porto: Civilização Editora, 2003, pp. 40-63.
- _____ (1988). *Crime no Expresso do Tempo*. Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças. Ilust. Adelaide Penha e Costa. Lisboa: Vega, col. Arco-Íris, n.º 6, (2ª ed. 2000) / Ilust. Helena Nogueira. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998 (2ª ed. 2004).
- _____ (1989). *O disco voador*. Ilust. Paulo Bastos. Porto: Edições Asa, col. Asa Juvenil, n.º 45, 24 pp. (2ª ed. 1990).
- _____ (1995). *O Rapaz e o Robô*. Ilust. Miguel Horta. Lisboa: Terramar, col. Abracadabra, n.º 5 (5ª ed. 2004).
- Soares**, Luisa Ducla (coord., 1985). *De que São Feitos os Sonhos*. Ilust. Vítor Simões, Porto: Areal Editores / *A Antologia Diferente - De que São Feitos os Sonhos*, 2ª ed. 1994.
- Tavares**, Miguel Sousa (2005). *O Planeta Branco*. Ilust. Rui Sousa. Cruz Quebrada: Oficina do Livro.
- Vinhas**, Tó Maria (1990). *Jeny, a Menina do Planeta Sigor*. Ilust. Alexandra Correia. Lisboa: Via Lactea, col. Aventura e magia, n.º 2.
- _____ (1991). *O Louco, a Cabra e o Disco Voador: Zé Santana e o Extraterrestre*. Ilust. Alexandra Correia, Lisboa: Via Lactea, col. Aventura e magia, n.º 3.

VII.1.4. Literatura Infantil e Xuvenil traducida

- Adams**, Douglas (2004). *O Restaurante no Fim do Universo*. Trad. Renato Carreira. Parede: Saída de Emergência. [*The restaurant at the end of the universe*].
- _____ (2005). *Á Boleia pela Galáxia*. Trad. António Vilaça. Parede: Saída de Emergência. [*The hitchhiker's guide to the galaxy*].

- Applegate**, K.A. (1999). *A Invasão*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 1. [*The invasion*].
- ____ (1999). *A Intrusa*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 2. [*The visitor*].
- ____ (1999). *O Encontro*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 3 [*The encounter*].
- ____ (1999). *A Mensagem*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 4. [*The message*].
- ____ (2000). *O Predador*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 5. [*The predator*].
- ____ (2000). *A Captura*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 6. [*The capture*].
- ____ (2000). *O Estranho*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 7. [*The stranger*].
- ____ (2000). *O Alienígena*. Trad. Manuel Cordeiro. Venda Nova: Bertrand Editora, col. Animorphs, n.º 8. [*The animorph*].
- Ballou**, Arthur W. (1972). *Perdidos à Volta da Lúa*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-América, col. “Europa-América Juvenil”, n.º 23. [*Marooned in orbit*].
- Bruckner**, Karl (1974). *Os Dois “Robots”*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-América, col. “Europa-América Juvenil”, n.º 44. [*Nur zwei roboter*].
- Caride**, Ramón (2003). *Perigo Vegetal*. Ilust. Miguelanxo Prado. Trad. Dina Almeida. Porto: Deriva Editores.
- Collins**, Suzanne (2009). *Os Jogos da Fome. Livro 1*. Trad. Jaime Araújo. Lisboa: Presença, col. Via Láctea. [*The Unger Games*].
- Eco**, Umberto e Eugénio **Carmi** (1989). *Os Três Cosmonautas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Quetzal Editores, col. O encantador de serpes. [*I Tre Cosmonauti*].
- ____ (1992). *Os Gnomos de Gnu. Uma Aventura Ecológica*. Trad. Gisela Moniz. Lisboa: Presença, 1992 [*Gli Gnomi di Gnù*].
- Fernández Paz**, Agustín (1999). *Raparigas*. Trad. J. Teixeira de Aguiar. Lisboa: Publicações Dom Quixote, col. Minoria Absoluta, n.º 2 (a partir de 12 anos) (2ª ed. 2002).
- ____ (2002). *O Centro do Labirinto*. Trad. Isabel Ramalheite. Porto: Ambar, col. Escritas do mundo.
- Fon Eisen**, Anthony (1967). *O Príncipe Árabe*. Trad. Adolfo Simões Müller. Lisboa: Publicações Europa-América, col. “Europa-América Juvenil”, n.º 1. [*The prince of Omeya*].

- Gandolfi**, Silvana (2004). *A Ilha do Tempo Perdido*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Barcarena-Lisboa: Editorial Presença, col. Estrela de mar, n.º 64. [*L'Isola del Tempo Perso*].
- Gaarder**, Jostein (2000). *Viagem a um Mundo Fantástico*. Trad. Maria Luísa Jacquinet. Lisboa: Presença, col. Estrela do mar, n.º 17 (5ª ed. 2005). [*Barna Fra Sukhavati*].
- London**, Jack (1983). *O Vagabundo das Estrelas*. Trad. Maria Franco e Cabral do Nascimento. Lisboa: Inquérito, col. Inquérito Juvenil, n.º 1. [*Star Rover*].
- Moncomble**, Gérard (2001). *Raul Ventura Cosmonauta*. Ilust. Frédéric Pillot. Maia: Edições Nova Gaia [*Raoul Taffin cosmonaute*].
- Pedrolo**, Manuel de (2004). *A Segunda Manhã do Mundo*. Trad. José Andrés Maté. Lisboa: Presença, col. Viajantes no tempo, n.º 13. [*Mecanoscrit de segon origen*].
- Rochut**, Jean-Noël (1987). *À Procura do Mercador de Areia*. Trad. e adapt. Judite Cardoso. Consultor pedagógico Ernesto Campos. Porto: Edições Asa, col. Caran d'Ache.
- Saint-Exupéry**, Antoine de (1959). *O Principezinho*. Trad. Alice Gomes, Lisboa: Áster.
- Solet**, Bertrand e Maria Adelaide Couto **Viana** (recomps., 1978). *15 Histórias de Ficção Científica*. Trad. Rui Viana Pereira e Ricardo Alberty. Lisboa: Verbo.
- Stannard**, Russell (1991). *O Tempo e o Espaço do Tio Alberto*. Trad. A. M. Nunes dos Santos e Christopher Aurretta. Lisboa: Edições 70 (reed. 2006). [*The Time and Space of Uncle Albert*].
- _____ (1992). *Eu Sou Quem Sou, Samuel!*. Trad. Ana Isabel Lopes. Lisboa: Edições 70 [*Here I Am*].
- _____ (1992). *Os Buracos Negros e o Tio Alberto*. Ilust. John Levers. Trad. Ana Isabel Lopes. Lisboa: Edições 70 (reed. 2006). [*Black Holes and Uncle Albert*].
- _____ (1993). *O Mundo dos 1001 Mistérios*. Trad. Carlos e Florbela Fernandes. Lisboa: Edições 70. [*Wolrds of 1001 Mysteries*].
- _____ (2006). *Perguntem ao Tio Alberto*. Lisboa: Edições 70 [*Ask Uncle Albert*].
- Toro**, Suso de (1998). *A Sombra Caçadora*. Trans. Cristina Rodríguez e Artur Guerra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, col. Minoria Absoluta, n.º 3.
- Ulrici**, Rolf (1981). *Descolagem Misteriosa*. Trad. Maria Constanza Maia Alves. Lisboa: Verbo, col. Titã, n.º 1 [*Geheimer Start*].
- _____ (1981). *Perseguição no Espaço*. Trad. Ana Margarida Salvado de Carvalho. Lisboa: Verbo, col. Titã, n.º 2 [*Verfolgundspad in Weltall*].
- _____ (1981). *A Nave Desaparecida*. Trad. Ana Margarida Salvado de Carvalho. Lisboa: Verbo, col. Titã, n.º 3 [*Raumschiff verschollen*].
- _____ (1981). *A Cidade Submarina*. Trad. Ricardo Alberty. Lisboa: Verbo, col. Titã, n.º 4 [*Start zur Unterwasserstadt*].

- _____ (1981). *Base Submarina em Perigo*. Ilust. Franz Reins. Trad. Ricardo Alberty. Lisboa: Verbo, col. Titã, n.º 5 [*Neuer kurs für Monitor*].
- _____ (1982). *A Estação Espacial*. Trad. Ricardo Alberty. Lisboa: Verbo, col. Titã, n.º 6 [*Landung auf der Raumstation*].
- Wells**, H. G. (1985). *A Guerra dos Mundos*. Trad. Maria Auta de Barros. Lisboa: Pública, col. Clássicos Juvenís Ilustrados.
- _____ (1985). *A Guerra dos Mundos*. Adapt. Naunerle Farr. Ilust. Alex Nino. Trad. Maria Auta de Barros. Lisboa: Pública, col. Biblioteca RTP, n.º 5.
- _____ (1985). *O Homem Invisível*. Adapt. Otto Binder. Ilust. Alex Nino. Trad. Maria Auta de Barros. Lisboa: Pública, col. Biblioteca RTP: Clássicos em Banda Desenhada, n.º 10.
- Žilinskaite**, Vytaute (1988). *O Robot e a Borboleta*. Ilust. Alla Vlassova. Trad. Tatiana Groian. Colaboração de José Augusto. Moscovo: Edições Raduga.
- Zimmer Bradley**, Marion (1990). *As Cores do Espaço*. Trad. Ana Falcão Bastos. Lisboa: Gradiva, col. Não incomode, n.º 31. [*The Color of Space*].

VII. 2. BIBLIOGRAFÍA ACTIVA DA LITERATURA GALEGA

VII.2.1. Literatura institucionalizada

- Aleixandre**, Marilar (1993). *O tránsito dos gramáticos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- Bernárdez Vilar**, Xosé (1984). “Homo sapiens”. En Castro, Xosé Antón, Manoel Ribeiro Loureiro e Xoán Bernárdez Vilar. *Vida infame de Tristán Fortesende / As trazas do demo / Homo sapiens. Traballos premiados no 9.º concurso de narracións curtas Modesto R. Figueiredo do Pedrón de Ouro*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, col. Premios Pedrón de Ouro. Narrativa, pp. 61-78. Tamén en Cid Cabido, Xosé (coord.). *Unha liña no ceo. 58 narradores galegos 1979-1996*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 89-102.
- Borrazás**, Xurxo (2008). *Costa Norte/ZFK*. Vigo: Editorial Galaxia, col. Literaria, n.º 265.
- Botana García**, Anxo (1998). “Unha civilización allea”. En *I Certame USC de contos de ciencia ficción. Premio Stanislaw Lem*. Santiago de Compostela: Asociación Galega de Ciencia Ficción.
- Cabana**, Darío Xohán (1994). *O cervo na torre*. Premio Xerais 1994. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- Calvo**, Tucho (1982). *Pae s. XXI. No comenzo dunha nova historia da humanidade*. Santiago de Compostela: Edicións do Cerne, n.º 8.
- _____ (1996). *Telúrico*. A Coruña: Espiral Maior, col. Narrativa, n.º 6.
- _____ (1999). *Luz de abrente*. Vigo: Galaxia, col. Literaria, n.º 159.
- Caride Ogando**, Ramón (1992). *Soños eléctricos*. Premio Blanco Amor de Novela. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- _____ (1994). *Lumefrío*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- _____ (1995). *Fendas no tempo*. A Coruña: Espiral Maior, col. Narrativa, n.º 3.
- _____ (1997). *Sarou*. Premio Café Dublín 1997. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- _____ (2003). *O sangue dos camiños*. Premio Risco de Literatura Fantástica 2003. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Medusa Narrativa.
- Casal**, Uxía (2006). *Vidas exemplares*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa, n.º 229.
- Casares**, Carlos (1979). *Os escuros soños de Clío*. Santiago de Compostela: Edicións do Cerne.

- Casas**, Mariano (2009). *Mensaxes*. Premio Castelao de Banda Deseñada. Santiago de Compostela: El Patito Editorial.
- Cid Cabido**, Xosé (coord., 1996). *Unha liña no ceo. 58 narradores galegos 1979-1996*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Conde**, Alfredo (1984). *Xa vai o griffón no vento*. Vigo: Galaxia, col. Narrativa, n.º 55.
- Couceiro**, Mario (1996). *A primeira fase e outras narracións*. Ilust. Siro López. Limiar Luís Alonso Girgado. Perillo-Oleiros, A Coruña: Editorial Tambre, col. Narrativa.
- Diéguez**, Lois (1976). *Galou Z-28*. Premio de novela “Casa de Galicia” de Bilbao. Monforte de Lemos: Edicións Xistral.
- Dieste**, Rafael (1926). *Dos arquivos do trasno. Contos do monte e do mar*. Vigo: Talleres de *El Pueblo Gallego* [reed. Vigo: Galaxia, 1962; e redacción definitiva en Vigo: Galaxia, 1973].
- Dobao**, Antón (2008). *Incertos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa, n.º 251.
- Fernández Ferreiro**, Xosé (1975). *A Morte de Frank González*. Ilust. Luís Seoane. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- _____ (1982). *Reportaxe cósmico*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro, col. Narrativa.
- Fernández Marcos**, Lois (1976). *Homes do espacio*. Vigo: Castrelos, col. O Moucho, n.º 48.
- _____ (1995). *Galaxia lonxana*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- Fuentes Castro**, Xoán (2003). *A torre no deserto*. Noia: Toxosoutos, col. Nume.
- Gago Mariño**, Manuel (1997). “Danae +3”. En *1º Certame de narración curta Ánxel Fole*. Ilust. TA.TA.TA... Lugo: Patronato de Cultura do Concello de Lugo, pp. 19-33.
- Lezcano**, Arturo (1994). *Os dados de deus*. Vigo: Galaxia, col. Literaria, n.º 121 / A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca galega 120, n.º 92.
- Lopo**, Antón (2010). *Obediencia*. Premio Manuel García Barros de Novela. Vigo: Galaxia, col. Literaria, n.º 291.
- Lorenzo López**, Beatriz (1999). “A terra da Terra”. En *A Peneira. IIº Premio de Relatos Curtos de Humor. Iº Premio de Novela Curta*. Ponteareas-Pontevedra: Egasur SL, pp. 35-61.
- Lourenzo González**, Manuel (1995). *Arqueofaxia*. Premio García Barros. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- Mella**, Carlos (1995). *Luces de Fisterra. Esperpento xacobeo*. A Coruña: Espiral Maior Edicións, col. Narrativa, n.º 2.
- Méndez Ferrín**, Xosé Luís (1974). *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Galaxia.
- _____ (1982). *Amor de Artur*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Grandes mestres, n.º 5.
- Miranda**, Xosé (1994). *A biblioteca da iguana*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- Neira Vilas**, Xosé (1961). *Memorias dun neno labrego*. Bos Aires: Follas Novas. [Primeira edición en Galicia: Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 1968].

- _____ (1971). *Cartas a Lelo*. Ilust. Luís Seoane. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Narrativa pra nenos.
- _____ (1977). *Aqueles anos do Moncho*. Madrid: Akal, col. Arealonga.
- _____ (1978). *O ciclo do neno (Memorias dun neno labrego, Cartas a Lelo, Aqueles anos do Moncho)*. Prólogo de Xesús Alonso Montero. Madrid: Akal, col. Arealonga, n.º 29.
- Novo**, Isidro (1992). “A pin-up de Beautiful Street”. En *Premios do “Certame Nacional Galego de narracións breves Modesto R. Figueiredo” da Fundación do Pedrón de Ouro: Certames XVIII (1992) e XIX (1993)*. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Narrativa, 1994, pp. 21-56.
- _____ (2005). *Un escuro rumor tralo silencio*. Premio Vicente Risco de Literatura Fantástica 2005. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Medusa/narrativa.
- Otero Pimentel**, Luís (1898). *Campaña da Caprecórneca. Novela Gallega hestórica, fantástica e poética*. Habana: Imp. El Correo Tipográfico, col. Biblioteca do semanario *Follas Novas* da Habana.
- Pérez Rei**, Mariña (2007). *Canícula*. Premio Manuel Lueiro Rey de Novela Curta 2006. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, col. Medusa.
- Quiroga**, Xabier (2002). *Atuado na braña*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa, n.º 173.
- _____ (2006). *Se buscabas un deus*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa, n.º 227.
- Reigosa**, Carlos G. (1984). *Crime en Compostela*. I Premio Xerais de Novela. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Reimóndez**, María (2004). *O caderno de bitácora. Aventuras espaciais*. IV Premio de Novela Mulleres Progresistas 2003. Ilust. Serxio Suárez, Santiago de Compostela: Edicións Positivas, col. Narrativas.
- Risco**, Vicente (1925). *O lobo da xente*. A Coruña: Editorial Lar.
- Risco**, Antón (1989). “O astrofísico”. *Dorna*, n.º 15, pp. 47-50. Tamén en *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*. Ed. Antón Risco. Vigo: Galaxia, col. Narrativa, n.º 94, pp. 235-240.
- _____ (1994). *Hipogrifo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.
- Rodríguez López**, Ramiro (2001). “Delirio”. *Premios Pedrón de Ouro. Certame Nacional Galego de narracións breves “Modesto R. Figueiredo”. Fundación do Pedrón de Ouro. Certames XXIV (1998), XXV (1999) e XXVI (2000)*. Prólogo de G. Santiago V., Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Narrativa, pp. 171-184.
- Seixas**, Manuel (1996). *Viñeron do espacio interior*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, col. Narrativas.
- _____ (1999). *Bailarina*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa, n.º 151.

- Taibo**, Nacho. *Flor do grelo*. Santiago de Compostela: Laiovento, col. Cadernos. Narrativa, n.º 2.
- Xan de Masma** (1899-1900). *¡A besta!*. Revista *Follas Novas*, n.º 87-134 / (1993). Ed. Modesto Hermida. Vigo: Galaxia, col. Narrativa de Onte.

VII.2.2. Literatura institucionalizada traducida

- Bashevis Singer**, Isaac (1989). *O Golem*. Trad. Anxo Romero Louro. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Grandes do noso tempo, n.º 4. [*The Golem*]
- Huxley**, Aldous (1996). *Un feliz mundo novo*. Trad. Anxo Romero Louro. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Grandes do noso tempo, n.º 18. [*Brave New World*].
- London**, Jack (2007). *O viaxeiro astral*. Trad. Xoán Abeleira. Vigo: Galaxia / Fundación Caixa Galicia. [*The Star Rover*].
- Samósata**, Luciano (2010). *Relatos verídicos*. Ed., trad. e notas de Xurxo Pereira e Xosé Abilleira. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora, col. Vétera, n.º 5. [*Verae Historiae*]
- Verne**, Jules (2003). *Vinte mil leguas baixo dos mares*. Trad. Mercedes Pacheco Vázquez e Llerena Perozo Porteiro. Vigo: Ir Indo Edicións, col. Clásicos [*Vingt mille lieues sous les mers*].
- ____ (2007). *A illa misteriosa*. Trad. Ánxela Gracián. En Biblioteca Virtual da Asociación de Tradutores Galegos <www.bivir.com>. [*L'Île Mystérieuse*].
- Wells**, Herbert George (1991). *O home invisible*. Trad. Francisco Bedoya. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Grandes do noso tempo, n.º 15.
- ____ (2002). *A máquina do tempo*. Trad. Raúl Araya Tauler. Noia-A Coruña: Toxosoutos, col. Trasmontes, n.º 6. [*The Time Machine*].
- ____ (2005). *A illa do doutor Moreau*. Trad. Onofre Sabaté. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, col. Narrativa. [*The Island of Doctor Moreau*].

VII.2.3. Literatura Infantil e Xuvenil

- Agulla Pizcueta**, Xoaquín (1986). *A viaxe alucinante de Peter o Cosmonauta*. Ilust. Ramón Alberto Trigo. Santiago de Compostela: Edición do autor.
- Alcañiz Lorenzo**, María (2009). *A profesora Ripaldi*. Finalista do Premio Merlín 2008. Ilust. da autora. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín.
- Arca Caldas**, Olimpio (2003). *O enfermo 4M*. A Estrada: Fervenza Edicións, col. A Pinguela. Teatro para ler e representar, n.º 11.

- Bernárdez Vilar**, Xoán (1996). *Big-bang*. Premio de Narrativa Concello de Vilalba 1993. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 10.
- Blanco**, Concha (2009). *Encontro ás agachadas*. VI Premio de Literatura Infantil e Xuvenil “Pura e Dora Vázquez”. Ilust. David Pintor. Ourense: Deputación de Ourense, [lectorado mozo].
- Cal**, Alex (2010). *Vento do Norte*. Guión de David DeGilio e cor de Renato Faccini. Santiago de Compostela: El Patito Editorial.
- Caride Ogando**, Ramón (1995). *Perigo vexetal*. Premio Merlín. Ilust. Miguelanxo Prado. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Laranxa (de 11 anos en diante) (10ª ed. 2009).
- _____ (1997). *Ameaza na Antártida*. Ilust. Miguelanxo Prado. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Laranxa (de 11 anos en diante) (7ª ed. 2006).
- _____ (2000). *O futuro roubado*. Ilust. Miguelanxo Prado. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Laranxa (de 11 anos en diante).
- _____ (2001). *As aventuras de Said e Sheila*. Ilust. Miguelanxo Prado. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2003). *Ruki, o rato robot*. Ilust. Manolo Uhía. Barcelona: Casals, col. O Trolebús, n.º 18, (primeiros lectores).
- _____ (2004). *A negrura do mar*. Ilust. Miguelanxo Prado. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, n.º 143, serie Laranxa (de 11 anos en diante).
- Casal**, Uxía (2001). *O faro de arealonga*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 59. (2ª ed. 2003).
- _____ (2005). *Sede en Ourense*. Vigo: Galaxia, col. Costa Oeste, [mocidade].
- Casalderrey**, Fina (1991). *Mutacións xenéticas. Os ladróns da ciencia*. Ilust. Fausto C. Isorna. Oleiros: Vía Láctea, col. Narrativa, n.º 16 / Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 28, [mocidade].
- _____ (1993). *A noite dos coroides*. Ilust. Norberto Fernández Serrano. A Coruña: Vía Láctea, col. Narrativa, n.º 22.
- Castro**, Francisco (2007). *O ceo dos afogados*. Finalista do Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo.
- Darriba**, Manuel (2005). *Experimentos coa mentira*. Vigo: Galaxia, col. Costa Oeste [mocidade].
- Docampo**, Xavier P. (1986). *O misterio das badaladas*. Ilust. Fausto. A Coruña: Vía Láctea, col. Textos, 1986, (6ª ed. 1989, col. Narrativa) / Adapt. Paco Rivas. Ilust. Román. Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 1999.
- Durán**, Xosé (1998). *O asasino invisible*. Vigo: Galaxia, col. Costa Oeste, n.º 17 [mocidade].

- Enríquez, Rosa** (2009). *Unicrom*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Medusa.
- Fernández Paz, Agustín** (1993). “Visitante das estrelas”. En *Rapazas*. Ilust. Miguelanxo Prado, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Laranxa (de 11 anos en diante), pp. 7-35 / Vigo: Edicións Xerais de Galicia, febreiro 2003, col. Fóra de xogo, n.º 50, pp. 11-46.
- _____ (1994). “A máquina do tempo”. En *Unha lúa na fiestra*. Ilust. Fran Jaraba. Vigo: Galaxia, col. Árbore, n.º 68, serie Verde (a partir de 9 anos e para adultos), pp. 29-44.
- _____ (1997). *O centro do labirinto*. Finalista do premio nacional de Literatura Infantil e Xuvenil de 1998. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 18.
- García Turnes, Beatriz** (2001). *Valdamor*. Vigo: Galaxia, col. Costa Oeste, n.º 33.
- García Yáñez, María** (1988). *Moncho e Dríar*. Ilust. Ricardo Pérez Rilo, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Laranxa (de 11 anos en diante), (2ª ed. 1990, 8ª ed. 2005).
- Heinze, Úrsula, Paco Martín e Helena Villar Janeiro** (1992). *Tres trebellos máxicos*. Ilust. Manuel Uhía, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Xuventude. Dirección Xeral de Cultura, col. Lagarto pintado [Contén: “O invento”, de Úrsula Heinze, pp. 7-23; “Cando o robot pequeno coñeceu a un neno portugués”, de Paco Martín, pp. 25-45; e “A vasoira máxica” de Helena Villar Janeiro, pp. 47-59].
- Marín, Xaquín** (2006). *Ratas*. Ferrol: Embora Edicións.
- Marín, Xaquín e Reimundo Patiño** (1975). *2 viaxes*. Madrid: Brais Pinto; Santiago de Compostela: El Patito Editorial, 2010.
- Martín, Paco** (1985). *Das cousas de Ramón Lamote*. 1º Premio O Barco de Vapor 1984. Premio Nacional de Literatura infantil 1986. Ilust. Xoan Balboa. Vigo: Galaxia/Ediciones SM, col. O barco de vapor, n.º 1, serie Encarnada (a partir dos 12 anos) (7ª ed. 1989) / A Coruña/Madrid: La Voz de Galicia/Ediciones SM, col. Biblioteca Galega 120, n.º 66, 2002.
- _____ (1991). *Un robot pequeno*. Ilust. Manolo Uhía. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Azul (de 7 anos en diante) (3ª ed. 2009).
- _____ (1994). *Andanzas e amizades dun robot pequeno*. Ilust. Manolo Uhía. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Azul (de 7 anos en diante).
- _____ (2008). *Das novas cousas de Ramón Lamote*. Ilust. Xoán Balboa. Vigo: Galaxia, col. Árbore, serie Verde, n.º 155.
- Miranda, Xosé** (2002). *Ariadna*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 61.
- Neira, Xerardo** (2008). “O asegurador de OVNIS”. En VV.AA., *O asegurador de OVNIS e catro contos máis*. Premio Ourense de Contos para a Mocidade 2007. Ourense: Agrupación de Libreiros de Ourense / Casa da Xuventude de Ourense, pp. 9-28.

- Oya**, Milagros (1996). *Desembarco blablix*. Ilust. Alberto V. Ferreiro. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Sotelo Blanco Xuvenil, serie Ordenador (dos 12 anos en diante), n.º 27.
- _____ (2005). *Onk, un ourive nas estrelas (Porcos no espazo)*. Ilust. Xan López Domínguez, Vigo: Tambre, col. Ala Delta, n.º 11, serie Azul, a partir de 8 anos.
- Patinho Penya**, Pepablo (2005). *O saltón astronauta*. Ilust. Leandro Lamas. Ferrol: Edicións Embora, [Lectorado autónomo].
- Regueiro**, Conchi (2004). *Un marciano neste mundo*. Ilust. José Tomás, A Coruña: Baía Edicións, col. Meiga Moira, n.º 2.
- Rouco**, Fina (1988). *Lendas que poderían ser*. Ilust. Anna Vivares, Teresa Seguí, A Coruña: Casals, col. Trolebús, n.º 3.
- Sotelo Blanco**, Olegario (1995). *A volta ós mundos de Tucho*. Ilust. Pepe Carreiro. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Sotelo Blanco xuvenil, n.º 24, serie Ordenador (dos 12 anos en adiante).
- Tabuyo**, Domingo (2007). *A viaxe de Vionta*. Ilust. Manolo Uhía. A Coruña : Everest Galicia, col. Montaña encantada, a partir de 8 anos.
- Toro**, Suso de (1994). *A sombra cazadora*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 1.
- Trigo Cotelo**, Isabel (2003). *Phisax: habitante de Igualdade*. Ilust. Manuel Rajal Fernández, Santiago de Compostela: Servizo Galego de Igualdade/Xunta de Galicia.
- Varela Ferreiro**, Alberto. (2000). *Anamarciana*. Ilust. do autor. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Azul (de 7 anos en adiante).
- _____ (2003). *Anamarciana. Vacacións en Europa*. Ilust. do autor. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie azul (de 7 anos en diante).
- _____ (2005). *Anamarciana no Planeta Vermello*. Ilust. do autor. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Azul (a partir de 7 anos).
- Vázquez Freire**, Miguel (1987). *Proxecto pomba dourada*. Ilust. Miguel A. Vigo. A Coruña: Vía Láctea, col. Textos (2ª ed. 1988, 3ª ed. 1989) / Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 43, 2001 (4ª reed. 2007).
- _____ (1992). “O rapaz que non quería ser heroe nin sabía dicir amor”. En *Contos da Campaña 3. VIII Campaña de Fomento da Lectura*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Os contos da campaña, n.º 3, pp. 5-20.
- _____ (2007). *O neno que tiña medo dos robots / O robot que tiña medo dos nenos*. Ilust. José Tomás Díaz. A Coruña: Rodeira, [lectorado autónomo].
- VV.AA.** (2001). *Historias para calquera lugar*. Ilust. Miguelanxo Prado. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, n.º 102, serie Laranxa (de 11 anos en diante).
- VV.AA.** (2004). *Fardel*. Oleiros-A Coruña: IES Miraflores.

VII.2.4. Literatura Infantil e Xuvenil traducida

- Abbott**, Edwin A. (2008). *Planilandia, unha novela de moitas dimensións*. Ilust. cuberta e interiores do autor. Introd. Jon. A. Leboráns. Trad. Cristina Felpeto García. Santiago de Compostela: Urco Editora, col. Urco Ciencia Ficción. [*Fatland, romance of many dimensions*].
- Bradbury**, Ray (2004). *Crónicas marcianas*. Trad. María Magdalena Fernández Pérez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 79 (mocidade).
- _____ (2005). *Fahrenheit 451*. Trad. María Magdalena Fernández Pérez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 83, [mocidade].
- Bourguignon**, (1992). *Capitán Futuro*. Versión galega Enrique Harguindey Banet. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Grandes Aventuras, n.º 7. [*Capitaine Futur*].
- Carroll**, Lewis (1985). *As aventuras de Alicia no País das Maravillas*. Premio Nacional de Tradución 1985. Ministerio de Cultura. Ilust. John Tenniel. Introd., trad. e notas Teresa Barro e Fernando Pérez-Barreiro. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarín, n.º 7.
- Gil**, Carmen (2006). *O marciano Marcial*. Ilust. Paco Giménez. Trad. Baía Edicións. A Coruña: Baía Edicións, col. Carteira de Valores, n.º 7, [prelectorado].
- Gisbert**, Joan Manuel (1997). *Historias secretas do espacio*. Trad. Xosé Luís Rivas Cruz. Ilust. Toni Garcés. Barcelona: Edebé-Rodeira, col. Tucán, n.º 12, serie Verde (a partir de 9 anos).
- Hergé** (1984). *Explorando a Lúa*. Ilust. do autor. Trad. Valentín Arias López. Barcelona: Juventud, col. As aventuras de Tintín [*On a marché sur la Lune*, 1954].
- _____ (1985). *Obxectivo a Lúa*. Ilust. do autor. Trad. Valentín Arias López. Barcelona: Juventud, col. As aventuras de Tintín [*Objectif Lune*, 1954].
- Klein**, Sérgio (2008). *Poderosa. Diario dunha rapaza que tiña o mundo na man*. Trad. Mercedes Pacheco Vázquez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 115, [mocidade]. [*Poderosa: Diário de uma Garota que Tinha o Mundo na Mão*, 2006].
- _____ (2009). *Poderosa 2. Diario dunha rapaza que tiña o mundo na man*. Trad. Mercedes Pacheco Vázquez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de Xogo, n.º 124, [mocidade]. [*Poderosa 2: Diário de uma Garota que Tinha o Mundo na Mão*].
- London**, Jack (1982). *A chamada da selva*. Introd., trad. e notas de Gonzalo Navaza Blanco. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarín, n.º 4.
- _____ (2009). *A praga escarlata*. Ilust. Gordon Grant. Trad. Tomás González Ahola. Santiago de Compostela: Urco Editora, col. Ciencia Ficción, n.º 2, [lectorado mozo]. [*The scarlet plague*, 1912].

- Martel**, Suzanne (1995). *Os robots*. Trad. Xavier Senín. Ilust. Rafael Estrada. Propostas de traballo Xavier Frías. A Coruña: Editorial Bruño, col. Alta mar, serie Ciencia/Ficción, n.º 18.
- Martín**, Esteban (1997). *Ricardo e o seu robot*. Ilust. Violeta Monreal. Barcelona: Edebé-Rodeira, col. Tren Azul, n.º 3 (primeiros lectores).
- Menéndez**, Elvira (1993). *Olock-Lolo*. Ilust. José M^a Álvarez. Trad. Alberte González. A Coruña: Bruño, col. Altamar, n.º 12, serie Ciencia ficción.
- Prat**, Àngels (2000). *O robot Internet*. Ilust. Fina Rifà. Trad. Xoán Babarro. Barcelona: Editorial Combel/Esin/Casals, col. Cabaliño alado, serie Galope (6 anos para diante), 21 pp.
- Pedrolo**, Manuel de (1989). *Mecanoscrito da segunda orixe*. Trad. María Victoria Moreno. Vigo: Galaxia, col. Árbore, n.º 7, serie Rosa (a partir dos 15 anos e para adultos) / Vigo: Galaxia, col. Costa Oeste, n.º 6, 1997, (5ª ed. 2009). [*Mecanoscrit del segond origen*, 1974].
- ____ (1996). *Traxecto final*. Trad. Leandro García Bugarín. Vigo: Galaxia, col. Árbore, n.º 89, serie Rosa.
- Poe**, Edgar Allan (1985). *O escarabello de ouro e outros contos*. Ilust. Aubrey Beardsley, Harry Clarke e Arthur Rackham. Introd., trad. e notas Alberto Avendaño. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarán, n.º 8.
- Quesada**, Herikberto M. (2009). *O home do traxe branco. O accidente. Libro I*. Ilust. do autor. Trad. M^a Dolores Torres París e Carmen Torres París. Vigo: Edicións Xerais de Galicia [mocidade].
- Saint-Exupéry**, Antoine de (1972). *O Principiño*. Ilust. do autor. Trad. Carlos Casares. Vigo: Galaxia, col. Árbore, n.º 4, serie Azul (a partir de 12 anos e para adultos).
- Shelley**, Mary (2000). *Frankenstein ou o Moderno Prometeo*. Trad. Fernando R. Tato Plaza, Vigo: Galaxia, col. Costa Oeste / (reed. 2005), A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca galega de clásicos universais, n.º 11.
- Sierra i Fabra**, Jordi (1996). *A nave fantástica*. Trad. Xulia Fernández Fernández e Eugenia Fernández Fernández. Ilust. Gerardo Amechazurra. Madrid: Anaya, col. O trasniño verde, n.º 20.
- Stevenson**, Robert Louis (1984). *A illa do tesouro*. Ilust. Mervyn Peake. Trad. Xavier Alcalá. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarán, n.º 6.
- Swift**, Jonathan (1987). *As viaxes de Gulliver*. Trad., introd. e notas Carme Monteagudo Romero e Manuel García Sendón. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarán.
- ____ (1996). *As viaxes de Guliver*. Ilust. Comicup, adapt. e trad. equipo de tradutores Sálvora. Santiago de Compostela: Sálvora Ediciones, col. Os meus contos clásicos favoritos.

- Verne, Jules** (1983). *A volta ó mundo en oitenta días*. Ilust. X. B. Neuville e L. Benet. Introd., trad. e notas de Valentín Arias López. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarín, n.º 5 / *A volta ao mundo en oitenta días*, col. Xabaryl, n.º 5, [lectorado mozo], maio 2008.
- _____ (1985). *Viaxe ó centro da terra*. Ilust. Riou. Trad., introd. e notas. Valentín Arias López. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarín, n.º 13 / *Viaxe ao centro da Terra*, col. Xabaryl, n.º 4, [lectorado mozo], maio 2008.
- _____ (1988). *Da Terra á Lúa*. Introd., trad. e notas Valentín Arias López. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio, col. Gaivota, n.º 1.
- _____ (2005). *20.000 leguas de viaxe submarina*. Adapt. literaria de María del Carmen Campos. A Coruña: Baía Edicións, col. As mellores aventuras de Xulio Verne, [lectorado autónomo].
- _____ (2005). *Un capitán de 15 anos*. Adapt. literaria de María del Carmen Campos. A Coruña: Baía Edicións, col. As mellores aventuras de Xulio Verne, [lectorado autónomo].
- _____ (2005). *Cinco semanas en globo*. Adapt. literaria de María del Carmen Campos. A Coruña: Baía Edicións, col. As mellores aventuras de Xulio Verne.
- _____ (2005). *A volta ao mundo en 80 días*. Adapt. literaria de María del Carmen Campos. A Coruña: Baía Edicións, col. As mellores aventuras de Xulio Verne, [lectorado autónomo].
- Wells, Herbert George** (1998). *A guerra dos mundos*, introd. M^a Teresa Caneda Cabrera, trad. e notas Gonzalo Constenla Bergueiro, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarín, n.º 55.
- Wilde, Oscar** (1983). *A pantasma de Canterville e outros contos*. Ilust. Manuel Fragoso. Introd., trad. e notas Gustavo Luca de Tena, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabarín, n.º 1.
- Zwart, Henk e Nerida** (1989). *O grande libro dos bobobobs*. Ilust. os autores. Trad. Valentín Arias López, Barcelona: Juventud, 1989.

VII. 3. BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- Abraham**, Carlos (2005). *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Abuín González**, Anxo, César **Domínguez Prieto** e Anxo **Tarrío Varela** (2006). “Encontros en Santiago de Compostela. Con Darío Villanueva”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 33, 1º semestre 2005, pp. 281-298. Entrevista recollida tamén na obra do autor (2007), *Da palabra no tempo. Estudos e ensaios de literatura*, A Coruña: Espiral Maior, col. Auliga Ensaio, pp. 285-301.
- Ackerman**, Forrest J. (2002). “Las revistas de ciencia ficción: pulp science fiction”. *Finis Terrae: Boletín da Asociación Galega de Ciencia Ficción*, n.º 20, marzo-abril, pp. 10-15.
- Agra Pardiñas**, María Jesús e Blanca-Ana **Roig Rechou** (coords., 2004). *A memoria das guerras na Literatura Infantil e Xuvenil en lingua galega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2006). “Artextos: Los álbumes infantiles”. En Fernando Fraga de Azevedo (coord.). *Actas do 2º Congreso Internacional “Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário. Centro e margens na literatura para crianças e jovens”*. Braga: Instituto de Estudos da Criança (IEC)-Universidade do Minho, CD-ROM.
- _____ (2007). “Artextos: Los álbumes infantiles”. En Fernando Azevedo, Joaquim Machado de Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (coords.). *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*. Gaia-Porto: Gailivro, col. Mitologia e Memória, pp. 439-446.
- Agrelo Costas**, Eulalia (coord., 2004). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 2002*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia /Gálix.
- Agrelo Costas**, Eulalia, Adelina **Guisande Couñago**, Isabel **Mociño González**, Amparo **Raviña Rosende** e Isabel **Soto López** (coords., 2002). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Difusión Cultural, n.º 32.
- Alhegue Leira**, Carlos (2001). “Níveis de lectura, ideología política e discurso histórico-crítico na narrativa galega contemporánea. Um caso (in)significante”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 25, “Notas”, pp. 91-108.
- Almeida**, Teresa Sousa de (1991). “Estranha viagem ao mundo da ficção científica em português”. *Vértice*, n.º 41, pp. 7-17.
- _____ (1998). “A Ficção Científica em Portugal. Desenho de um Território”, en María Augusta e António de Macedo (eds.). *Fronteiras*, Cascais: ed.,

- _____. (2009). "Science Fiction in Portugal: The Drawing Up of a Territory", en *The World SF New Blog*. En <<http://worldsf.wordpress.com/2009/11/23/monday-original-content-science-fiction-in-portugal/>> (consultada o 19/01/2010).
- Alonso**, Enrique e Enrique **Romerales** (eds., 2009). *Los viajes en el tiempo. Un enfoque multidisciplinar*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, col. Cuadernos de Apoio, n.º 27.
- Alonso Girgado**, Luís (1995). "Ollando nos arquivos". En VV.AA., *Rafael Dieste. "Era un tempo de entusiasmo"*. A Nosa Terra, col. A nosa cultura, n.º 15, pp. 26-30.
- Álvarez**, Mariña (2003). "Son un escritor clásico, non me vai o estrafulario". *Diario de Arousa*, "Arousa, un mar de cultura", 28 xuño, p. 35.
- Álvarez Núñez**, Sabela (1991). "Modelos masculinos e feminino no libro infantil". *Boletín Galego de Literatura*, n.º 5, pp. 87-91.
- Amaro Jr.**, José María (1972). *Arte Infantil. Livro Infantil*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente.
- Amaral**, Maria Lúcia (1971). *Criança é criança. Literatura infantil e seus problemas*. Petrópolis, RJ, Brasil: Editôra Vozes Limitadas.
- Ángel Moreno**, Fernando (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Antón**, Jacinto (2005). "La loca, loca, loca invasión de Marte", *El País*, "Babelia", 15 outubro.
- Antunes**, Carlos (2010). "Brinquedos diferentes". En *Letras sem Fundo*, <<http://letras-sem-fundo.blogspot.com/2010/04/brinquedos-diferentes.html>> (publicado o 15 de abril de 2010) (consultada o 20/06/2010).
- Arias-Camisón Guirles**, Jorge (2003). "La literatura infantil de ciencia ficción en España y su oportunidad didáctica". En Cano Vela, Ángel Gregorio y Cristina Pérez Valverde (coords.). *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, col. Estudios, n.º 90, pp. 713-718.
- Asimov**, Isaac (1983). *La edad de oro de la ciencia ficción I*. Barcelona: Ediciones Martínez, trad. Horacio González Trejo [do orixinal *Before the Golden Age*].
- _____. (1986). *Sobre la ciencia ficción*. Trad. de Salvador Benesdra. Barcelona: Edhasa, [do orixinal Asimov, *On Science Fiction*, 1981].
- Aullón de Haro**, Pedro (coord., 1984). *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Editorial Playor.
- _____. (1994). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- _____. (2008). "Los problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna". En Leonardo Romero Tobar (ed.). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Humanidades, n.º 69, serie Clío y Calíope, pp. 15-29.

- Axeitos**, Xosé Luís e Xavier **Seoane** (1993). *O cómic en Galicia*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- Azevedo**, Cândido de (1997). *Mutiladas e Proibidas: Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- Azevedo**, Fernando Fraga de (2005). “O elefante cor de rosa, de Luísa Dacosta: A interacção semiótica texto-imagem na escrita literária para crianças”. En Rui Carvalho Homem e Maria da Fátima Lambert (orgs.). *Olhares e escritas: ensaios sobre a palavra e imagem*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 163-170.
- Baccolini**, Raffaella e Tom Moylan (2003). “Dystopia and Histories”. En *Dark Horizons: Science Fiction and The Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Balça**, Ângela (2008). “Literatura infantil portuguesa –de temas emergentes a temas consolidados”. *E-F@bulations / E-F@bulações*, n.º 2, “Critical Text”, xuño, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, revista en liña en: <<http://ler.letras.up.pt>>.
- Balej**, Jorge (2002). “Parapsicología y ciencia ficción”. En *Ciencia&Ficción* <<http://orbita.starmedia.com/cienciayficción/>> e tamén en *Taringa* <<http://www.taringa.net/posts/info/1597562/Parapsicolog%C3%ADa-y-Ciencia-Ficci%C3%B3n---Ensayo.html>> (consultadas o 18/09/09).
- Bang!** (2008). “Como organizar uma monarquia. Entrevista a Octávio dos Santos”. *Bang!*, n.º 3, xaneiro.
- Bar Cendón**, Carmen, Xulia **Barros Barros** e M^a Jesús **Fernández** (coord., 1997). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 1996*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia /Gálix/Biblioteca Pública de Narón.
- Barceló**, Miquel (1990). *Ciencia ficción: guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B, col. Nova Ciencia Ficción.
- _____ (2001). “Los temas más audaces para el lector más inteligente”, en VV. AA., “Cuatro mil años de ciencia-ficción. Steiner absoluto”. *ABC*, “Cultural”, 3 febreiro 2001, p. 15.
- _____ (2002). “Ciencia Ficción: la literatura del cambio”. *Primeras noticias*, n.º 188, pp. 71-75.
- _____ (2004a). “Los temas de la ciencia ficción”. *Primeras noticias*, n.º 205, pp. 57-66.
- _____ (2004b). “Ciencia ficción: la literatura del cambio”. En <<http://www.literaturas.com>> (consultada o 10/04/2010).
- _____ (2006). “Ciencia ficción, la literatura del cambio”. *Primeras noticias* e tamén en <<http://www.prensajuvenil.org/foro/05/texto/cficción.htm>> (consultada o 20/05/2009).
- _____ (2009). “Los viajes en el tiempo en la literatura de ciencia ficción”. En Enrique Alonso e Enrique Romerales (eds.). *Los viajes en el tiempo. Un enfoque multidisciplinar*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, col. Cuadernos de Apoyo, n.º 27, pp. 29-49.

- Bardavío**, José M^a (1977). *La novela de aventuras*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, col. Temas, n.º 12.
- Barreiros**, João (1994). “O futuro do século XX”. *Diário de Notícias*, “Cultura”, 29 dezembro, pp. 28-29.
- _____ (1997). “Ficção científica”. *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, Lisboa: Verbo, pp. 566-570.
- _____ (2002). “A edição em Portugal”. *Ler. Livros&Leitores*, n.º 57, inverno, pp. 67-69.
- Barreto**, António Garcia (1998). *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras, col. Campo das Letras/Ensaio, n.º 8.
- _____ (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, col. Campo da Literatura/Ensaio, n.º 73.
- Barrios**, Francisco (2009). “Construcción narrativa y horror textual”. *Quimera*, n.º 305, abril, pp. 84-87.
- Barros**, Eurico de (coord., 1987). “A ficção científica”. *Semanário*, “E Ainda...”, 4 xullo, pp. 1-20.
- Barthes**, Roland (1974). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Bastos**, Glória (1997). “Luísa Ducla Soares: a escrita/leitura como jogo”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 17, “O Foco”, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, pp. 80-85.
- _____ (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Belchior**, María Lurdes (2009). “Não lhes faremos a vontade”. En *Leitur@ Gulbenkian*, “Boas leituras”, en <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php> (consultada o 27 de outubro de 2009).
- _____, (2009). “Crónicas do Tempo do Cavaleiro Charles e do seu fiel Escudeiro Pompidouze”. En *Leitur@ Gulbenkian*, “Boas leituras”, en <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=11828> (consultada o 5 de outubro de 2009).
- Bernárdez**, Carlos L., Emilio X. **Ínsua**, Xosé M. **Millán Otero**, Manuel **Rei Romeu** e Laura **Tato Fontaíña** (2001). *Literatura galega século XX*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, col. Historia de Galicia. Monografías.
- Bessière**, Jean (2006). “Literatura comparada, teoría literaria, retórica”. En Abuín González, Anxo e César Pablo Domínguez Prieto (coords.). *A literatura comparada hoxe. Boletín Galego de Literatura*, n.º 33, pp. 11-23.
- Blanco**, Carmen (1988). “Literatura Infantil e Xuvenil”. *Festa da palabra silenciada*, n.º 5, inverno, pp. 5-24.

- _____ (1991). *Literatura galega da muller*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xerais Universitaria.
- _____ (1994). *Libros de mulleres (para unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)*. Vigo: Edicións do Cumio.
- Blockeel**, Francesca (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Caminho, col. Universitária.
- Borda Crespo**, M. Isabel (2008). “El ‘otro’ en la narrativa actual infantil y juvenil”. En Portell, Joan, Gemma Lluch y Manuel M. J. Romero (coords., 2008). *III Congreso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil “Lectura, identidades y globalización”*. Valencia: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI). CD-Rom.
- Bordas**, Éric (2002). “Image, Imagologie”. En Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires du France, pp. 288-289.
- Borges**, Jorge Luís (1960). *Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____ (1975). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Borrvalho**, Maria Luísa Malato (2004). “O Balão aos habitantes da Lua (1819), José Rodrigues da Costa, apresentação e fixação de texto”. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 2 (2004) <<http://www.lettras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>>.
- Boyer**, Alain-Michel (1991). *A paraliteratura (La paralittérature)*. Porto: RÉS-Editora, col. CG.
- Bourdieu**, Pierre (1977). “La production de la croyance”. *Actes de la recherches en sciences sociales*, n.º 13, pp. 3-43.
- _____ (1979). *La distinction. Critique social du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit [Tradución española de M^a del Carmen Ruiz Elvira, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1988].
- _____ (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil [Tradución española: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995].
- Bullen**, Elizabeth (2008). “Power of darkness narrative and biographical reflexivity in *A Series of Unfortunate Events*”. En *IRCL*, vol. I, pp. 200-212.
- Caillois**, Roger (1970). *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*. Barcelona: Edhasa.
- Campos**, Leonardo F. (2009). “A ruína global”. *Tempos Novos*, “Protexa”, n.º 9, “proPostas”, inverno 08-09, p. 5.
- Candeias**, Jorge (2001). “Anos-Luz, ou os Problemas da FC Lusófona”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/artigos/anosluz.html>> (publicado o 31 de outubro de 2001 e republicado o 20 de xullo de 2003) (consultada o 10/10/2009).

- _____ (2002a). “FC portuguesa filha de pais incógnitos”. *Ler. Livros&Leitores*, n.º 57, inverno, pp. 58-65.
- _____ (2002b). “*Os Caminhos Nunca Acabam*, por João Aniceto”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/caminhosnuncaacabam.html>> (publicado o 10 de febreiro de 2002 e republicado o 30 de xuño de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002c). “*O Caçador de Brinquedos e Outras Histórias*, por João Barreiros”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/cacadorbrinquedos.html>> (publicado o 12 de abril de 2002 e republicado o 4 de xullo de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002d). “*O Futuro à Janela*, por Luís Filipe Silva”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/futurojanela.html>> (publicado o 2 de maio de 2002 e republicado o 23 de setembro de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002e). “*O Demónio de Maxwell*, por Daniel Tércio”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/demoniomaxwell.html>> (publicado o 28 de xuño de 2002 e republicado o 10 de xuño de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002f). “*Veleiros do Tempo Cósmico*, por João de Mancelos”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/veleirostempocosmico.html>> (publicado o 9 de novembro de 2002 e republicado o 27 de agosto de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002g). “*A Casa em Espiral*, por Isabel Cristina Pires”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/casaespiral.html>> (publicado o 5 de decembro de 2002 e republicado o 3 de setembro de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002h). “*A Cidade da Luz*, por José Murta Lourenço”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/cidadedaluz.html>> (publicado o 5 de decembro de 2002 e republicado o 25 de agosto de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2002i). “*O Quarto Planeta*, por João Aniceto”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/quartoplaneta.html>> (publicado o 7 de decembro de 2002 e republicado o 28 de xuño de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2002m). “*O Atlântico tem Duas Margens*, organizado por José Manuel Morais”, en *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/atlantico2margens.html>> (publicado o 12 de decembro de 2002 e republicado o 19 de xuño de 2003) (consultada o 21/05/2010).
- _____ (2003a). “*A Espinha Dorsal da Memória*, por Bráulio Tavares”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/espinhadorsal.html>> (publicado o 3 de xullo de 2003) (consultada o 10/10/2009).
- _____ (2003b). “*Terrarium*, por João Barreiros e Luís Filipe Silva”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/terrarium.html>> (publicado o 21 de xullo de 2003) (consultada o 05/07/2010).

- _____ (2003c). “*EuroNovela*, por Miguel Vale de Almeida”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/euronovela.html>> (publicado o 11 de agosto de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003d). “*A Cidade da Carne*, por Luís Filipe Silva”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/cidadecarne.html>> (publicado o 23 de agosto de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003e). “*O Limite de Rudzky*, por António de Macedo”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/limiterudzky.html>> (publicado o 25 de agosto de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003f). “*Estórias de Clausura e Outros Pequenos Espaços*, por José Leonardo”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/estoriasclausura.html>> (publicado o 21 de setembro de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003g). “*Vinganças*, por Luís Filipe Silva”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/vingancas.html>> (publicado o 10 de outubro de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003h). “*O Desafio*, por João Aniceto”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/desafio.html>> (publicado o 24 de outubro de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003i). “*Artiauri*, por Ana Godinho”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/artiauri.html>> (publicado o 22 de novembro de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2003m). “O canal é estreito e tem escolhos”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/artigos/canalestreitoescolhos.html>> (publicado o 29 de dezembro de 2003) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2004). “*Fronteiras*, editado por Maria Augusta e António de Macedo”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/fronteiras.html>> (publicado o 08 de março de 2004) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2005a). “*Quatro Andamentos*, por Luís Richheimer de Sequeira”. En *E-nigma* <<http://www.ficcao.online.pt/E-nigma/criticas/quatroandamentos.html>> (publicado o 16 de maio de 2005) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2005b). “*A Dança das Sombras*, por Roberto de Sousa Causo”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/dancadassombras.html>> (publicado o 27 de xuño de 2005) (consultada o 05/07/2010).
- _____ (2005c). “*A Viagem*, editado por Silvana Moreira e António de Macedo”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/viagem.html>> (publicado o 03 de xullo de 2005) (consultada o 10/10/2009).

- _____ (2006a). “*Três Lágrimas Paralelas*, por Artur Portela”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/treslagrimasparalelas.html>> (publicado o 17 de setembro de 2006) (consultada o 04/07/2010).
- _____ (2006b). “*Sulphira&Lucyphur*, por António de Macedo”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/sulphiralucyphur.html>> (publicado o 20 de outubro de 2006) (consultada o 06/07/2010).
- _____ (2007a). “*A Vocação do Círculo*, por Daniel Tércio”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/vocacaocirulo.html>> (publicado o 30 de xuño de 2007) (consultada o 23/05/2010).
- _____ (2007b). “*A Verdadeira Invasão dos Marcianos*, por João Barreiros”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/verdadeirainvasao.html>> (publicado o 07 de xullo de 2007) (consultada o 24/05/2009).
- _____ (2007c). “*O Búzio de Nacar*, por Carlos Correia”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/buziodenacar.html>> (publicado o 13 de xullo de 2007) (consultada o 24/05/2009).
- _____ (2007d). “*A Teia*, por João Aniceto”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/teia.html>> (publicado o 5 de xullo de 2007) (consultada o 24/06/2009).
- _____ (2007e). “*A Escalada do Ser*, por Maria Lurdes Mendes da Costa”. En *E-nigma* <<http://e-nigma.com.pt/criticas/escaladadoser.html>> (publicado o 23 de xullo de 2007) (consultada o 24/06/2009).
- Capanna**, Pablo, Inés **Pardal** e Marcial **Souto** (coords.) (2001). “Ciencia ficción: Brian Aldiss en Buenos Aires”. En *QuintaDimensión* <<http://www.quintadimension.com/article36.html>>, publicado o 2 de maio de 2001 (consultada o 26/12/2009).
- Carballo Calero**, Ricardo (1981). *Historia da literatura galega contemporánea 1808-1936*. 3ª ed., Vigo: Galaxia.
- Caride Ogando**, Ramón (1999). “O libro de area -12”. *Faro de Vigo*, recollido en (2010), *O gume dos espellos*, limiar de Miguel Anxo Martínez Oubiña, Noia: Toxosoutos, col. Nume, pp. 139-141.
- _____ (2002). “A soberanía do ADN sobre ciencia, Literatura e outros eternos dilemas”, en Eulalia Agrelo Costas *et alii.* (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Difusión cultural, n.º 32, pp. 127-140.
- _____ (2003). “Notas para a presentación de A Torre no Deserto”. *Diario de Arousa*, “Arousa, un mar de cultura”, 9 agosto, p. 39.

- Casanova**, Jorge (2008). “Un clásico local”. *La Voz de Galicia*, “Culturas”, n.º 294, “Letras ficción”, 27 decembro, p. 6.
- Casas**, Arturo (1994). *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*. Vigo: Galaxia.
- _____ (2000). “Problemas de Historia Comparada: la comunidad interliteraria ibérica”. *Interlitteraria*, n.º 5, pp. 56-75.
- _____ (2002). *Bibliografía sistemática de Teoría literaria*, *Boletín Galego de Literatura*. n.º 26, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (2003). “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico”. *Interlitteraria*, n.º 8, pp. 68-97. Tamén en <<http://web.usc.es/~tlcasas/docs/IL8.htm>>.
- _____ (coord., 2004a). *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria, serie Manuais.
- _____ (2004b). “Catro modelos para a nova Historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.). *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 45-71.
- _____ (2004c). “La teoría de la literatura y la Literatura comparada en Internet”. *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, n.º 10, pp. 262-273. Tamén en <<http://oro1.usc.es/~tlcasas/docs/BAIH.htm>>.
- _____ (2007). “Literaturas nacionais e espazos interculturais. O modelo teórico de Dionyz Durisin no contexto de renovación da historia literaria comparada”. En Helena González e M^a Xesús Lama (eds.). *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e outros pobos da Península Ibérica. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), pp. 519-530.
- Castro Rodríguez**, Xavier (1996). “Ciencia, terra e futuro”. *El Correo Gallego*, “Edición 7”, “Libros”, 30 xuño, p. 9.
- _____ (2007). “Brais Pinto e a creación nos Cuadernos da Gadaña”. *Galicia Hoxe*, “Hoxe Galicia/Estraños, raros e esquecidos”, 10 novembro, p. 2.
- Causo**, Roberto de Sousa (1999). “A leitura faz o leitor”. En <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1118096-EI6622,00.html>>.
- _____ (2003). *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil. 1875-1950*. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais.
- Cerrillo**, Pedro (2005). “O papel do mediador na formación lectora”. En Gemma Lluch e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 32, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 15-31.

- Cervera**, Juan (1997). *La creación literaria para niños*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Chassay**, Jean François (2002). “Intertextualité”. En Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires du France, pp. 305-307.
- Chaves**, Castelo Branco (1977). *Os livros de viagens em Portugal no século XVIII e a sua projecção europeia*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Cid**, Xabier (2006). “De Harry Potter á carteira de Baíñas. É Harry Potter unha obra clave da Literatura Infantil e Xuvenil galega?”. En Ana Luna Alonso e Silvia Montero Küpper (eds.). *Tradución e Política Editorial de Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo. col. Tradución&Paratradución. 2, pp. 215-222.
- Cobas Brenlla**, Xulio (1990a). *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil galega*. Santiago de Compostela: Edición do autor.
- _____ (1990b). *Autores galegos de literatura infantil*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Coelho**, Jacinto de Prado (1983, dir.). *Dicionário de Literatura: Literatura portuguesa, Literatura brasileira, Literatura galega, estilística literaria*. Porto: Figueirinhas, 5 vol. (3ª ed.).
- Coelho**, Nelly Novaes de (1985). *Panorama Histórico da Literatura Infantil e Juvenil*. (ed. refundida/ampliada). São Paulo: Edições Quiron Ltda. 3ª ed.
- Colomer**, Teresa (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez
- _____ (1999). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Síntesis, col. Didáctica de la Lengua y la Literatura, n.º 1.
- Correia**, Clara Pinto (1983). “Outros mundos que não este”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 75, “Livros”, 13-19 dezembro, p. 8.
- Correia**, João David Pinto (1973). *A literatura juvenil em Portugal. Subsídios para o estudo da sua história e de alguns dos seus problemas*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente.
- Cristovão**, Fernando (1999). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens: Estudos e Bibliografias*. Lisboa: Cosmos.
- D’Angelo**, Biagio (2008). “Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogónicos (Lem, Lessing e Le Guin)”. *E-topia. Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição temática “Ano 2100”, Faculdade de Letras do Porto, en <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>.
- Dantas**, Gregorio (2009). “Ele Propio, o Outro. A estranha morte do Professor Antena é grande chance de conhecer as ambições literarias de Mário Sá-Carneiro”. En *Rascunho. O Jornal de Literatura do Brasil*, “Resenhas”, agosto, en <<http://rascunho.rpc.com.br>>.

- Díez, Julián** (2006). “La ciencia ficción, en la encrucijada del siglo XXI”. *Primeras Noticias. Revista de Literatura*, n.º 217, maio, pp. 85-90. Reproducido tamén en <>
- Dinis, Dora Margarida Simões** (2005). *A Recepção da Ficção Científica em Portugal: o Caso de Philip Kindred Dick*. Tese de mestrado en Literaturas e Poéticas Comparadas. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Diogo, Américo António Lindeza** (1994). *Literatura Infantil – História, Teoria, Interpretações*. Porto: Porto Editora, col. Mundo de saberes.
- Dobarro Paz, Xosé M^a** (1985). “A literatura infantil”. En VV.AA., *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe (II)*. A Coruña: Edicións Xistral, col. Alexandre Bóveda, pp. 77-91.
- Domínguez, X. M.** (1996). “Perigo vexetal”. *O Correo Galego*, “Lecer”, “Indo ó celme”, 17 marzo, p. XVI.
- Domínguez Pérez, Mónica** (2008). *Las traducciones de Literatura Infantil y Juvenil en el interior de la Comunidad Interliteraria Específica Española (1940-1980)*. Tese de doutoramento. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (2010). “Compatibilidade da teoría do proceso interliterario coa dos polisistemas: o concepto de comunidade interliteraria específica”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 43, 1º semestre 2010, “Estudos”, pp. 43-62.
- Dumont, Marie-Thérèse** (1996). “*Hippogriffe*, de Antón Risco: unha metáfora poética”. *Grial*, n.º 131, xullo, agosto, setembro, pp. 379-387.
- Duran, Teresa** (2005). “Comentario cara á formación lectora. *La reina de los colores*. Lectura dun álbum”. En Gemma Lluch e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*. *Boletín Galego de Literatura*. n.º 32, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 211-219.
- Đurišin, Dionýz** (1995). “Le comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processo interletterario”. En Armando Gnisci e Franca Sinopoli (coords.). *Comparare i comparatismi*. Roma: Lithos Editrice, pp. 67-81.
- Eco, Umberto** (1989). “Os mundos da ficção científica”. En *Sobre os Espelhos e outros Ensaíos*. Lisboa: Difel, 1989, pp. 200-208.
- Elias, Herlander** (1999). *Ciberpunk. Ficção e Contemporaneidade*. Edición do autor.
- Elliot, Thomas S.** (1966). “From Poe to Valéry”. En Eric Carlson, *The Recognition of Edgar Allan Poe*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 205-219.
- Enríquez, Xosé Manuel** (1999). “Unha escrita sen pretensións”. *Guía dos libros novos*, n.º 13, “Narrativa”, decembro, p. 21.
- Equipo Glifo** (Grupo Compostelán de Investigacións Semióticas e Literarias, formado por Anxo Tarrío, Fernando Cabo, Blanca-Ana Roig, Arturo Casas, Anxo Abuín e Darío Villanueva, 1998, 2003). *Diccionario de termos literarios a-d, e-h*. Santiago de

Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Esquirol Ríos, Miquel (2004). “Ciberpunk ‘made in Bolivia’”. En http://166.114.28.115/fondo_negro/20040815/art02.htm (consultada maio 2006).

Estébanez Calderón (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Even-Zohar, Itamar (1979). “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, n.º 1, pp. 287-310.

_____, (1990). “Polysystem Studies”; “The ‘Literary System’”. *Poetics Today*, n.º 11, pp. 9-26; 27-44. Traducións de Ricardo Bermúdez Otero. “Teoría de los Polisistemas”; “El ‘Sistema literario’”, en *Polisistemas de cultura*, 2007. Tamén se pode consultar en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html> (consultada o 02/02/2010).

_____, (1993). “A función da literatura na creación das nacións de Europa”. *Grial*, volume XXXI, n.º 120, pp. 441-458.

_____, (1994). “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”. Tradución de Montserrat Iglesias Santos. En Darío Villanueva (ed.). *Avances en Teoría de la Literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.

_____, (1995). “Planificación da cultura e mercado”. *Grial*, n.º 126, abril, maio, xuño, pp. 181-200. Tamén en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html> (consultada o 02/02/2010).

_____, (1996). “A posición da tradución literaria dentro do polisistema literario” [“The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”]. Tradución de X.M. Gómez, C. Noia e M. Sola Bravo, *Viceversa. Revista Galega de Traducción*, n.º 2, pp. 59-65.

_____, (1998). “Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais” [“Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities”]. *A Trabe de Ouro*, n.º 36, Tomo IV, outubro, novembro, decembro, pp. 481-489. Tamén en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html> (consultada o 02/02/2010).

_____, (1999a). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas” [“Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research”, 1997]. Tradución de Montserrat Iglesias Santos, revisada polo autor. En *Teoría de los Polisistemas: estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco/Libros, serie Lecturas, pp. 23-52. Tamén se pode consultar en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html> (consultado 02/02/2010).

- _____ (1999b). “Planificación de la cultura y mercado” [“Culture Planning Socio-Semiotic Entities”, 1994]. Tradución de Montserrat Iglesias Santos, revisada polo autor. En *Teoría de los Polisistemas: estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco/Libros, serie Lecturas, pp. 71-96. Tamén se pode consultar en <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html>> (consultado 02/02/2010).
- _____ (2000a). “Culture Repertoire and the Wealth of Collective Entities”. En Dirk De Geest *et alii.* (eds.). *Under Construction: Links for the Site of Literary Theory. Essay in Honour of Hendrik Van Grop*. Leuven: Leuven University Press, pp. 289-403. Tamén en <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html>> (consultado 18/03/2010).
- _____ (2000b). “La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad”. Tradución do autor e de Elías Torres. En <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html>> (consultado 18/03/2010).
- _____ (2007). “Conflicto lingüístico e identidad nacional” [“Language Conflict and National Identity”, 1986]. Tradución de Jorge Mojarro Romero. En *Polisistemas de Cultura*, documento electrónico en: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm> (consultado 25/03/2010).
- _____ (2008). “La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia” [“The Making of Culture Repertoire and The Role of Transfer”]. Traducido por Montserrat Martínez. En Amelia Sanz Cabrerizo (ed.). *Intercultura. Transliteratura*. Madrid: Arco Libros, pp. 217-226. Tamén en <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html>> (consultada o 14/03/2010).
- Eyré, X. M.** (1998). “Empezando o camiño”. *A Nosa Terra*, n.º 856, “Guiero Cultural”, 12 novembro, p. 23.
- _____ (2002). “A clonación en dúas novelas para a mocidade”. *A Nosa Terra*, n.º 1.042, “Narrativa”, 11-17 xullo, p. 26.
- _____ (2004). “A vida como viaxe espacial”. *A Nosa Terra*, n.º 1.126, “Cultura”, 29 abril 2004, p. 26.
- _____ (2005a). “Un folletín de lectura amábel”. *A Nosa Terra*, n.º 1.179, “Narrativa”, 9 xuño, p. 26.
- _____ (2005b). “Novela futurista contra a manipulación xenética”. *A Nosa Terra*, n.º 1.197, “Narrativa”, 10 novembro, p. 26.

- _____ (2006). “O grande irmán e a procura da identidade”. *A Nosa Terra*, n.º 1.239, “Cultura”, 2006, 12 outubro-18 setembro, p. 26.
- _____ (2008a). “Volve o Nacho Taibo menos convencional”. *A Nosa Terra*, n.º 1.316, “Cultura”, 26 xuño-2 xullo, p. 32.
- _____ (2008b). “O terror que nace dentro de un”. *A Nosa Terra*, n.º 1.309, “Cultura”, 8-14 maio, p. 32.
- Falcão**, Ana Margarida, Maria Teresa **Nascimento** e Maria Luísa **Leal** (1997) (orgs.). *Colóquio Literatura de Viagens: Narrativa, História, Mito*. Lisboa: Cosmos.
- Farré**, Susanna (2008). “Futuros distópicos: El esplendor de la ruina”. En Antonio José Navarro (ed., 2008). *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Madrid: Valdemar, pp. 499-538.
- Fast**, Howar (recomp., 1964). *Novelas de Antecipação Norte-Americanas*. Trad. Rafael Alberty. Lisboa: Estúdios Cor, na colección “Cor de bolso”, n.º 12.
- Fernández**, Paula (2002). “Ciencia-ficción e mitoloxía”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 2, “Infantil/Xuvenil”, 16 maio, p. 53.
- _____ (2005). “Sede en Ourense”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 137, “Infantil/Xuvenil”, 13 outubro, p. VII.
- Fernández del Riego**, Francisco (1984). *Historia da Literatura*. Vigo: Galaxia, col. Biblioteca Básica da Cultura Galega.
- Fernández Madrigal**, Juan Antonio (2009). “Los Robots según Dick o yo soy un androide y vosotros simulacros”. En Claudio Landete Anaya (coord.). *Especial Philip K. Dick. Libro Andrómeda*, n.º 10, en <www.libroandromeda.com> (consultada o 03/04/2009).
- Fernández Paz**, Agustín (1983). “O baleiro da nosa literatura infantil”. *La Voz de Galicia*, 6 xaneiro 1983.
- _____ (1989a). *28 libros da Literatura Infantil e Xuvenil galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deportes, col. Anel, n.º 5.
- _____ (1989b). *Os libros infantís galegos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Cultura, col. Anel, n.º 7.
- _____ (1990). *Ler en galego (I). Estratexias e libros para a animación á lectura dende as aulas*. Vigo: Ir Indo Edicións, col. A fraga. Manuais.
- _____ (1999). *A Literatura Infantil e Xuvenil en galego*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Peto (Claves), n.º 13.
- _____ (2003). “Literatura que *tamén* poden ler os nenos”. *Grial*, n.º 157 (xaneiro-febreiro-marzo), p. 90.
- Fernández Vázquez**, Mar e Carmen **Ferreira Boo** (2010). “Apuntamentos de Crítica xenética sobre *Cartas de inverno*, de Agustín Fernández Paz”. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística&Literatura*, n.º 16, pp. 437-450.

- Ferrari**, Osvaldo (1999). *Reencuentro, diálogos inéditos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferreira**, Álvaro de Sousa Holstein (1987). “Um congresso sobre Ficção Científica”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 259, 22-28 xuño, p. 27.
- ____ (1990). “Fandom. O meu Reino por Leitores”. *Omnia*, n.º 16, abril, pp. 80-81.
- Ferreras**, Juan Ignacio (1972). *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Figuerola**, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ____ (1992a). “Literatura nacional e sistema literario”. *A Trabe de Ouro*, n.º 11, pp. 339-407.
- ____ (1992b). “Texto e recepción en situación diglósica”. En *Actas Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 383-385.
- ____ (1995). “Literatura, sistema e lectura”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*. Vigo: Galaxia, pp. 97-107.
- ____ (2001). *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ____ (2003). “Literaturas minoritarias: autonomía e relacións interliterarias”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2002*. Vigo: Galaxia, pp. 55-67.
- Flor**, João Almeida (2001). “Tradução e Heteronímia”. En Teresa Seruya e María Lin Moniz (orgs.). *Histórias Literárias Comparadas. Colóquio Internacional*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, col. Actas&Coloquios, n.º 24, pp. 33-43.
- Florêncio**, Viólante (1997). “A obra literária para crianças de Luísa Dacosta: o deslumbramento pela palavra”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 17, “O Foco”, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, pp. 72-79.
- ____ (2001). “O elóquio da diferença na obra de Luísa Ducla Soares”. *Malasarte. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 5, “Perfil”, pp. 3-8.
- Flores**, Jesús (2005). “Sede en Ourense”. *La Voz de Galicia*, “Culturas”, n.º 118, “Letras en galego”, 16 xullo 2005, p. 10.
- Fokkema**, Douwe W., e Elrud **Ibsch** (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, Marxismo, Estética de la Recepción, Semiótica*. Trad. Gustavo Domínguez, Madrid: Cátedra.
- Fonseca**, N. (2008). “A Bondade dos Estranhos, João Barreiros”. En *Orgia Literária*, “Críticas” <<http://orgialiteraria.com/?p=98>> (consultada o 12/07/2010).
- Forcadela**, Manuel (1997). *Á lus do candil, de Ánxel Fole. Guías de lectura*. Vigo: Edicións do Cumio.
- Foucault**, Michael (1967). *Des espaces autres*. Conferencia no Cercle d'études architecturales, pronunciada o 14/03/1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5,

- outubro 1984, pp. 46-49 e como “Of others spaces” en *Diacritics*, n.º 16, pp. 22-27. Tamén en <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>.
- Franco**, Camilo (2002). “É unha historia de sentimentos”. *La Voz de Galicia*, “Cultura”, 20 maio 2002, p. 45.
- Freitas**, Lima de (selec. e trad., 1965). *Os Melhores Contos de Ficção Científica. De Júlio Verne aos Astronautas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Frye**, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press [Tradución ao castelán de Edison Simons, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1977].
- Fuentes**, Moncha (1995). “Darío Xohán Cabana: O cervo na torre”. *A Trabe de Ouro*, n.º 22, abril, maio, xuño, pp. 123-125.
- García Bilbao**, Pedro y Carlos **Sáiz Cidoncha** (1999). *Los viajes de los Aznar*. Madrid: Editorial Silente.
- García Gual**, Carlos (ed., 2005). *Viajes a la Luna. De la Luna a la ciencia-ficción*. Madrid: ELR Imagen.
- García Teijeiro**, Antonio (1989). *O libro na escola: as bibliotecas escolares e de aula*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Andel, n.º 2.
- Garralón**, Ana (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.
- Gaspar**, Silvia (1997). “Paseo positivista e fugaz pola literatura fantástica galega”. *Grial*, n.º 135, xullo-agosto-setembro 1997, pp. 311-321.
- _____ (2002a). “A novela desde 1975”. En Darío Villanueva Prieto, y/e Anxo Tarrío Varela (coords.). *La Literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción/A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*. A Coruña: Hércules Ediciones, cap. 8, pp. 150-213.
- _____ (2002b). “Contra un futuro posible”. *Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*. A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega 120, pp. 451-452.
- Genette**, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- _____ (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- Gil**, Júlio (1972). *Aspectos Editoriais da Literatura Infantil*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente.
- _____ (1972). *O Aspecto Gráfico do Livro Infantil*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente.
- Giménez Fernández**, Mauro (2002). “A paraliteratura policial em Portugal (O caso de Francisco José Viegas, *As dúas águas do mar*)”. *Agália. Revista de Ciencias sociais e humanidades*, n.º 71-72 (2º semestre), pp. 231-240.

- Goicoechea de Jorge, María** (2010). "Ciborgmanía: Las fantasías posthumanas". En Pilar Andrade, Arno Gimber e María Goicoechea (eds.). *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Bern: Peter Lang, pp. 161-177.
- Goimard, Jacques** (2001). "Science-Fiction". En *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis / Albin Michel.
- Gomes, José António** (1991). *Literatura para Crianças e Jovens. Alguns Precursos*. Lisboa: Editorial Caminho, col. Cadernos o professor.
- _____ (1992). *Folhas em Maré Alta. Livros Portugueses para Crianças e Jovens 1991-1992 / Pages Riding the Waves: Portugueses Books for Children and Youths*. Lisboa: Instituto Português do Livro e da Leitura.
- _____ (1996). *Da Nascente à Voz: Contributos para uma Pedagogia da Leitura*. Lisboa: Caminho, col. Caminho da Educação.
- _____ (1997a). *Livro das Pequenas Viagens. Estudos e Recensões sobre Literatura Portuguesa Contemporânea / Literatura para a Infância*. Matosinhos: Contemporânea.
- _____ (1997b). "Literatura para crianças: um mundo sem fronteiras. Os livros para crianças na sociedade multicultural". *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 17, "O Foco", Associação das Universidades de Língua Portuguesa, pp. 38-46.
- _____ (1998). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e as Bibliotecas.
- _____ (2000). "Historia crítica de la Literatura para niños y jóvenes en Portugal. Tópicos para la definición de unas características específicas propias; balance crítico; tendencias; problemas". En Eloy Martos Núñez, José María Corrales, Arturo González, Sara Moreno (eds.). *Actas II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e ilustración Ibéricas*. Mérida-Badajoz: Junta de Extremadura (Consejería de Cultura), col. Documentos/Actas, pp. 25-34.
- _____ (2001). "Natureza e engenho humano. Introdução à leitura da obra de Papiniano Carlos". *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 7, dezembro, pp. 7-12.
- _____ (2005). "Literatura portuguesa para a infância e a juventude: os inícios (período 1900-1945)". En Gemma Lluch e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico. Boletín Galego de Literatura*, n.º 32, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 67-102.
- _____ (2007). *Luísa Dacosta e a Escrita para Crianças*. Porto (texto policopiado, base da acção de formación de curta duración "Sombras e Sonhos: A obra para a Infância de Luísa Dacosta", realizada no Porto, na Biblioteca Almeida Garrett, o día 23 de maio de 2007).

- _____. (2009). “O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui antes de Mim, de Luísa Dacosta”. En *A inocência descompensada*, en <http://ainocenciadescompensada.blogspot.com/2009/07/o-planeta-desconhecido-e-romance-da-que.html> > (publicado o 17 xullo 2009, consultada o 17/11/2009).
- Gomes**, José António e Sara Reis da **Silva** (2005). “Jules Verne en lingua portuguesa”. En Blanca-Ana Roig Rechou (coord.). *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na Literatura Infantil e Xuvenil do Marco Ibérico*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 151-166.
- Gomes**, José António, Sara Reis da **Silva** e Ana Margarida **Ramos** (2006). “Os ovos misteriosos, de Luísa Ducla Soares”. En Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Pedro Lucas Domínguez (coords.). *Multiculturalismo e identidades permeábeis na Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 109-119.
- _____. (2008). “Traição da tradição? Releituras e reescritas contemporâneas de narrativas tradicionais”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 16, II série, outubro, Porto Editora, pp. 26-32.
- _____. (2009). “Tendências na Nova Poesia Portuguesa para a Infância (2000-2008)”. En Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez (coords.). *A poesia infantil no século XXI (2000-2008)*. Vigo / Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia/ LIJMI, pp. 111-137.
- _____. (2010). “A nova poesia portuguesa para a infância (2000-2008): tendências e presenza do mar”. En José António Gomes, Isabel Mociño, Ana Margarida Ramos e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Maré de Livros: História e Histórias*. Porto: Deriva Editores, pp. 13-30.
- Gómez de la Serna**, Julio (1985). *La ciencia ficción de Edgar Allan Poe*. Introd. Domingo Santos. Barcelona: Ultramar Editores, col. Bolsillo, n.º 87, serie Ciencia-ficción; publicouse a segunda edición en 1990.
- Gómez del Manzano**, Mercedes (1987). *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*. Madrid: Narcea.
- González**, Begoña (2000). “La música del futuro: Impresiones sobre *Soños eléctricos*, de Ramón Caride”. En *Finis Terrae. Boletín da Asociación Galega de Ciencia Ficción*, n.º 12, xullo-agosto, pp. 14-16.
- González**, Maria Teresa Maia (2008). “Uma Escritora com Música na Alma”. *Os Meus Livros*, “aposta en...”, outubro, pp. 50-51.
- González Gómez**, Xesús (1982). “PAE S. XXI, de Tucho Calvo”. *A Nosa Terra*, n.º 209, 16-23 decembro, p. 21.
- _____. (1987). “A literatura de quiosque”. *Dorna*, n.º 11, pp. 119-124.

- _____ (1989). “O relato policial”. *Cadernos a Nosa Terra de pensamento e cultura*, n.º 3, maio, pp. 4-5.
- _____ (1995). “Un apólogo en proxección”. *Grial*, n.º 126, abril, maio, xuño, pp. 289-291.
- González Fernández, M.ª Fe** (1997). “Poe e Dieste: universo de influencias posibles”. En J.M. Oro Cabanas e J. Varela Zapata (eds.). *Adquisición y aprendizaje de lenguas segundas y sus literaturas*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 289-293.
- González-Millán, Xoán** (1991). “Etnopoética para unha literatura periférica” e “O texto como espacio de confrontación simbólica na narrativa galega contemporánea”. En *Silencio, parodia e subversión*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 11-25 e pp. 27-50.
- _____ (1992). “A configuración historiográfica dunha literatura marxinal”. En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 445-552.
- _____ (1994). *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1995a). “A cuestión dos xéneros na periferia literaria. Ámbitos de investigación”. *A Trabe de Ouro*, n.º 23, xullo-agosto-setembro, pp. 343-352.
- _____ (1995b). “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994*. Vigo: Galaxia, pp. 67-81.
- _____ (1996). *A narrativa galega actual (1975-1984): unha historia social*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria.
- _____ (1998). “O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión”. *Cadernos de Lingua*, n.º 17, pp. 5-24.
- _____ (2000a). “Discursos sociais e literatura nacional: unha proposta paradigmática (Galicia como referente)”. *A Trabe de Ouro*, n.º 42, abril- maio-xuño, pp. 163-177.
- _____ (2000b). *Resistencia cultural e diferenza histórica. A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- _____ (2001). “Producción, clasificación e comercialización da literatura. Os catálogos de Edicións Xerais de Galicia (1980-1995)”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2000*. Vigo: Galaxia, pp. 11-41.
- Grassin, Jean-Marie** (1981). “L’elaboration de nouvelles mythologies par la science-fiction: le probleme critique”. En *Mythes: Images, représentations (Actes du XIV Congrès de la Société Française de Littérature Générale e Comparée)*. Limoges: Trames Université de Limoges, pp. 285-297.
- Green, Jen e Sarah Lefanu** (recomps.) (1986). *Desde las fronteras de la mente femenina. Feminismo y ciencia-ficción*. Trad. Montserrat Conill, Barcelona: Ultramar Ediciones.

- Greimas**, Algirdas Julien (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la Fuente, Madrid: Gredos.
- Grenier**, Christian (1972). *Jeunesse et science fiction*. París: Editions Magnard, col. Lecture en liberté.
- ____ (2008). “La ville dans la science-fiction”. *Nous voulons lire!*, n.º 174, abril 2008, pp. 7-25.
- Guedes**, Fernando (1973). *Aspectos editoriais do Livro Juvenil*. Lisboa: Ministerio da Educação Nacional. Direcção Geral da Educação Permanente.
- Guerra**, Jorge (1988). “A literatura portuguesa de ficção científica”. *Diario de Lisboa*, “Ler e Escrever”, “Lemos para si”, 16 xuño, p. 3.
- Guhl**, Mercedes (2001). “Ciencia-ficción para niños ‘Made in América Latina’”. *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n.º 139, xuño 2001, pp. 49-57.
- Guillén**, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez Pérez**, Jorge (1989). *El cuento en la escuela. Cuentos de Ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Held**, Jacqueline (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Hermida**, Carme (1997). “O centro do labirinto”. Centro de Documentación da AELG, <<http://www.aelg.org/Centrodocus/GetParatextById.do?id=paratext262>> (consultada o 20/08/2010).
- Hermida**, Germán (2007). “BD 2005: apuntamentos e dirección”. En Antonio Gil González e Anxo Tarrío Varela (coords.). *Olladas do cómic ibérico. Boletín Galego de Literatura*, n.º 35, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 61-71.
- Hermida**, Modesto (1994). “A fantasía que xorde da tradición”. En Luís Otero Pimentel. *A Campaña da Caprecórneca*. Vigo: Galaxia, col. Narrativa de Onte, pp. 9-18.
- Hetherington**, Kevin (1997). *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.
- Holstein**, Álvaro de Sousa (2006). “Breve História de Ficção Científica Portuguesa”. En <<http://www.geocities.com/Heartland/Hills/1008/fc/aholstein1.htm?200621>> (consultada o 5 de outubro de 2009).
- Holstein**, Álvaro de Sousa e José Manuel **Morais** (1987, 1993). *Bibliografia da Ficção Científica e Fantasia Portuguesa/Portuguese Science Fiction and Fantasy Bibliography*. Lisboa: Black Sun Editores.
- Ibáñez**, Andrés (2001). “Cuatro mil años de ciencia-ficción”. En VV. AA. “Cuatro mil años de ciencia-ficción. Steiner absoluto”. *ABC, “Cultural”*, 3 febreiro 2001, pp. 11-13.
- Iglesias**, Óscar (2011). “O futuro non é só apocalíptico”. *El País*, “Luces”, 21 xaneiro, pp. 8-9.

- Iglesias Sánchez**, Montserrat (introd., comp. e bibliografía, 1999). *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/Libros, serie Lecturas.
- Illaregui Gárate**, Ignacio (2005). “La verdadera guerra de los mundos”. En <http://nacho.cyberdark.net/Contenido/Narrativa/ResegnasCF2/ResegnaLaverdaderaguerradelosmundos.htm> (consultada o 20/10/2010).
- Insua**, Fidel y Juanma **Santiago** (2009). “Cinco distopías, cinco futuros”. En *Nodo50. Contrainformación en la Red* <<http://www.nodo50.org>>, pp. 4-6.
- Irizarry**, Estelle (1980). *La creación de Rafael Dieste*. Sada-A Coruña: Edición do Castro.
- _____ (1992). *Estudios sobre Rafael Dieste*. Ilust. M.C. Escher. Barcelona/Coruña: Anthropos/Ayuntamiento de La Coruña, col. Memoria Rota, n.º 33, serie Estudios.
- J.M.M.** (1989). “A ficção científica nunca existiu é pura ficção”. *Omnia*, n.º 10, xullo/agosto, p. 45.
- J.P.C / J.M.M.** (1989). “O Principio das Coisas”. *Omnia*, n.º 11, setembro-outubro, p. F3.
- J.S.** (1985). “Miscelánea na mesa”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 137, 19-25 febreiro, p. 23.
- Jesualdo** (Jesualdo Sosa, 1938, 1982). *La Literatura Infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Buenos Aires: Losada, (2ª ed. 1955) (Citado pola edición portuguesa *A literatura infantil*, São Paulo: Editora Cultrix, 1982).
- Lado**, María (2009). “Notas sobre o desastre”. *Tempos Novos*, “Protexta”, n.º 11, “proPostas”, verán, p. 8.
- Lama López**, Mª Xesús (2001). “El celtismo y la construcción de la identidad gallega”. En Javier Gómez-Montero (ed.). *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal (Sprache-narrative Entwürfe-Texte)*. Darmstadt: Wiss. Buchges, Beiträge zur Romanistik, n.º 5, pp. 165-182.
- Lara**, Rafael (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. *Página Abierta*, n.º 162, setembro e en <<http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>> (consultada o 27 de abril de 2006).
- Lemos**, Esther de (1972). *A literatura infantil em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente.
- Lenne**, Gerard (2008). “La ciencia ficción, un conglomerado heteróclito”. En Antonio José Navarro (ed., 2008). *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Madrid: Valdemar, pp. 53-72.
- Lerer**, Seth (2009). *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*. Trad. Teófilo de Lozoya e Juan Rabasseda. Barcelona: Ares y Mares.
- Leslie**, Desmond (1953). *Discos Voadores: seu Enigma e sua Explicação*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Lisboa: Livros do Brasil, col. Argonauta.

- Levitas**, Ruth (2007). “La educación del deseo: El redescubrimiento de William Morris”. *Desacatos*, n.º 23, enero-abril, pp. 203-222.
- LIJMI** (2008). *Docencia, investigación y crítica de LIJ en el Marco Ibérico (Informe 2004-2007)*. Santiago de Compostela/Cuenca: Literatura Infantil y Juvenil en el Marco Ibérico (LIJMI) / Centro de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI)/ Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lima**, Maria Antónia (2001). “A Morte do Artista em ‘A Estranha Morte do Professor Antena’ de Mário de Sá-Carneiro e outros casos estranhos de Edgar Allan Poe”. En *Relações Interliterárias, Contextos Culturais e Estudos Pos-Coloniais. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Vol. I, “Relações Interliterárias”. Évora: Universidade de Évora. Tamén se pode consultar en: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20MORTE%20DO%20ARTISTA.pdf> (consultada o 24/07/2010).
- Lluch**, Gemma (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Arcadia, n.º 7.
- Lluch**, Gemma e Blanca-Ana **Roig Rechou** (coords., 2005). *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*. Boletín Galego de Literatura, n.º 32, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Lorenzo**, César (2002). “Clons humanos”. *Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*, A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega 120, pp. 453-454.
- Loureiro**, Manuel José Trindade (2007). “Cronologia do Fantástico, da Ficção Científica, e Géneros Afíns, na Literatura Portuguesa”. En MANOJAS http://o-manojas.blogspot.com/2007_07_01_archive.html (consultada o 25-05-2010).
- Loureiro**, Ramón (2006). “Xaquín Marín saca agora á luz a versión orixinal de todo un clásico ‘Ratas’”. *La Voz de Galicia*, 16 xuño, en http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/06/16/4868319.shtml?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz (consultada o 17/08/2010).
- Loureiro**, Ricardo (2004). “Coleção Argonauta”. *Hyperdrivezine. Magazine de Ficção Científica*, Volume I, n.º 2, verão, pp. 39-51.
- Luís Gamallo**, María (2000). “A narrativa galega dos noventa: cara á consolidación dunha nova novela”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 24 (2º semestre 2000), pp. 99-109.
- M.B.** (2010). “Os primeiros cómics de Xaquín Marín”. *A Nosa Terra*, n.º 1.404, 29 abril-5 maio, p. 33.
- Macedo**, António de (2003). “Prefácio”. En Octávio dos Santos, *Visões*, Lisboa: Hugin Editores, col. Bibliotheca Phantastica, n.º 7, pp. 9-16. Tamén se pode consultar en: <http://octanas.blogspot.com/2005/04/outros-o-prefcio-de-antnio-de-macedo.html>.

- Machado**, Álvaro Manuel e Daniel-Henri **Pageaux** (1981). *Literatura portuguesa, Literatura Comparada e Teoría da Literatura*, Lisboa: Edições 70 [Especialmente o capítulo “Ideias e imagens”, pp. 41-55].
- Mañé Garzón**, Pablo (1978). *La ciencia-ficción de Edgar Allan Poe*. Barcelona: Caralt Editores.
- Marino**, Adrian (1998). “Replantearse la literatura comparada”. En Dolores Romero López (comp. e bibliografía). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, serie Lecturas, pp. 37-85. [“Repenser la littérature comparée”, en *Synthesis*, n.º 7, 1980, pp. 9-38].
- Marques**, Arnaldo Lopes (1991). “Escrever para crianças”. En “*Caderno-2. Domingo*”, *Diário de Notícias*, 10 marzo 1991, p. 3.
- Marques Júnior**, Henrique (1928). *Algumas Achegas para uma Bibliografia Infantil*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Martínez**, Rodolfo (2000). “De cánones, estilos y sublitteraturas”. *Gigamesh*, “Artículos y ensayos”, en <www.gigamesh.com/criticalibros.html>.
- Martínez Bouzas**, Francisco (2003a). “Os desafíos e os agasallos do destino”. *El Correo Gallego*, “*Correo das Culturas*”, 8 xuño, p. 3.
- _____ (2003b). “Camiños e destinos azarosos”. *A Trabe de Ouro*, n.º 55, “Publicacións”, xullo, pp. 395-397.
- Martínez de la Hidalga**, Fernando (2002). “Introducción”. En VV. AA., *La ciencia ficción española*, Madrid: Ediciones Robel.
- Martínez Fernández**, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- Martins**, Maria João (2000). “Da beleza dos teoremas”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 773, (17-30 maio), pp. 5-6.
- Martos Núñez**, Eloy (ed., 2000). *Historia crítica de la Literatura infantil e ilustración ibéricas: actas del segundo congreso de Literatura Infantil y Juvenil*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Maure**, Xulián (1986). “O mundo editorial galego”. *Faro de Vigo*, 16, 18 e 19 de maio.
- Meireles**, Isabel (1978). “Coordenadas bibliográficas da ficção científica francesa”. En *O sexo na moderna ficção científica. Antologia de autores franceses*, Lisboa: Edições Afrodite, pp. 345-373.
- Melo**, Romeu de (selección e prefácio, 1978). *Alguns dos melhores Contos de Ficção Científica*. Trad. Rita O'Neill e Armando Coelho Almeida Santos. Lisboa: Moraes Editores.
- Memba**, Javier (2007). *La Edad de Oro de la Ciencia-Ficción (1950-1968)*. Madrid: T&B Editores.

- Mimoso**, Anabela (2002). “A cidade do Porto na literatura Infanto-juvenil”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 10, pp. 9-20.
- Mociño González**, Isabel (2002). “Visión das novas tecnoloxías na narrativa de ficción científica infantil e xuvenil galega”. En Eulalia Agrelo Costas, Adelina Guisande Couñado, Isabel Mociño González, Amparo Raviña Rosende e Isabel Soto López (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Difusión cultural, n.º 32, pp. 353-361.
- ____ (coord., 2004). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 2003*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia /Gálix.
- ____ (2007a). “Imagen de la identidad en los primeros productos de narrativa infantil y juvenil de ficción científica gallega y portuguesa”. En Fernando Azevedo, Joaquim Machado de Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (coords.). *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*. Gaia-Porto: Gailivro, col. Mitologia e Memória, outubro, pp. 305-316.
- ____ (2007b). “As aventuras de Said e Sheila, de Ramón Caride”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 15, II série, “Recensões e notas críticas”, dezembro, Porto Editora, pp. 77-78.
- ____ (2008a). “A viaxe de Vionta, de Domingo Tabuyo”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 16, II série, “Recensões e notas críticas”, outubro, Porto Editora, pp. 78-79.
- ____ (2008b). “Ratas, de Xaquín Marín”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 16, II série, “Recensões e notas críticas”, outubro, Porto Editora, pp. 82-83.
- ____ (2009a). “Galicia dende a banda deseñada: unha modalidade literaria en expansión”. *Un mundo, muchas miradas / Mundu bat, begirada anitz*, n.º 2, novembro, Universidade do País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 77-99 (ISSN: 1889-2663).
- ____ (2009b). “O ceo dos afogados, de Francisco Castro”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 18, II série, “Recensões e notas críticas”, outubro, Porto Editora, pp. 84-85.
- ____ (2010). “A renovación dos clásicos. Jules Verne na colección ‘Xabarín’ (agora ‘Xabaril’) de Xerais”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 20, II série, “Reler”, novembro, Porto Editora, pp. 46-47.
- Monteiro**, Domingos (1961). “O Construtor de Planetas e outras historias”. *Leitur@ Gulbenkian*, “Rol de Livros”, en <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=21599> (consultada o 15 de xuño de 2010).

- Moreda**, Ana Belén (2009). “O asegurador de OVNIS e catro contos máis”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 17, II série, “Recensões e notas críticas”, abril, Porto Editora, pp. 83-84.
- Moreira**, J. M. Guardado (1987). “A ficção da ciência”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 241, “Dossier”, 16-22 febreiro 1987, pp. 4-5.
- Mota**, José Manuel (2006). “Uma literatura do tempo: a ficção científica”. En R. Fasto e R. Marnoto (coords.). *Tempo e ciência*. Lisboa: Gradiva, pp. 145-155.
- Mouralis**, Bernard (1982). *As contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Nascimento**, R. C. (1985). *Quem é quem na Ficção Científica. Volume I: A Coleção Argonauta*. São Paulo: Edición do autor.
- Navarro**, Antonio José (ed., 2008). *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Madrid: Valdemar [en especial “Prólogo de este y otros mundos”, pp. 13-18; e “Más allá de las estrellas... La Space Opera”, pp. 461-496].
- Navarro**, María (2001). “A necesidade de actuar”. *Guía dos libros novos*, n.º 33, “Literatura xuvenil”, outubro, p. 30.
- _____ (2002a). “Unha prosa áxil”. *Guía dos libros novos*, n.º 37, “Literatura xuvenil”, febreiro, p. 29.
- _____ (2002b). “Tecnoloxía e maxia”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 1, “Infantil/Xuvenil”, 9 maio, p. VII.
- _____ (2003). “Aventuras trepidantes”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 47, “Infantil/Xuvenil”, 12 xuño, p. VII.
- _____ (2007). “Vionta, maga”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 212, “Infantil/Xuvenil”, 21 xuño, p. VII.
- Navia**, R. (1998). “Máquina de virtualidades”. *O Correo Galego*, “Revista das Letras, Artes e Ciencias”, n.º 30, 8 outubro, p. 6.
- Neira Cruz**, Xosé Antonio (2008). “Más escritores e ilustradores para la LIJ gallega”. En *Anuario sobre el libro infantil y juvenil 2008*, Madrid: SM, pp. 47-54.
- Neira Rodríguez**, Marta (2008). “Quince anos da colección ‘Fóra de Xogo’”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 18, II série, “Referências”, outubro, Porto Editora, pp. 54-56.
- Nicolás**, Ramón (1999). “Danza futurista”. *La Voz de Galicia*, “Culturas”, n.º 107, 7 decembro, p. 7.
- _____ (2002). “E se Deus xoga aos dados...”. *La Voz de Galicia*, “Lecturas cualificadas”, 13 marzo, p. 30. Tamén en *Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*, A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega 120, pp. 527-528.
- _____ (2006). “Unha ambiciosa obra”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 180, “Libros”, 19 outubro, p. V.

- _____ (2008). “Espazos e tempos de incerteza”. *La Voz de Galicia*, “Culturas”, n.º 266, “Letras en galego”, 14 xuño, p. 14.
- Nobile**, Ángelo (1992). *Literatura infantil y juvenil*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Ediciones Morata.
- Noia**, María Camiño (2002). “A narrativa de posguerra”. En Darío Villanueva Prieto y/e Anxo Tarrío Varela (coords.). *La Literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción/A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*. A Coruña: Hércules Ediciones, cap. 8, pp. 86-149.
- Nogueira Barcia**, Xosé-Victorio e María Xesús **Fernández Fernández** (coord., 1994). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 1993*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia /Gálix / Biblioteca Nova 33.
- Pageaux**, Henri-Daniel (2002). “Perspectivas teóricas en Literatura Comparada”. En P. Aullón de Haro, J. García Gabaldón e S. Navarro Pastor (eds.). *Juan Andrés y la teoría comparatista*. Valencia: Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura i Educació. Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, col. Literaria, pp. 323-351.
- _____ (2004). “Interculturalidad y literatura comparada”. En Magdalena León Gómez (ed.). *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 53-64.
- Palacios González**, Manuela (2006). “A cultura de masas: ansiedades e resistencias”. En Anxo Abuín González e César Domínguez Prieto (coords.). *A literatura comparada hoxe. Boletín Galego de Literatura*, 33, 1º semestre 2005, pp. 123-133.
- Pazos Sobrino**, Constantino (2002). “O pracer da ficción”. *La Voz de Galicia*, “Lecturas cualificadas”, 14 marzo, p. 32. Tamén en *Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*, A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega 120, pp. 526-527.
- Pena Presas**, Montse (2008). “Exceso de ludismo”. *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 259, “Libros”, 18 setembro, p. IV.
- Pereira**, Cláudia Sousa (2002). “Dar palavras, trazer memórias, soltar sonhos’- Os livros que Luísa Dacosta escreveu para a infância”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 9, outubro, pp. 13-26.
- Pereira**, José Seabra (2003). “Introdução: O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX”. En *História da literatura portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 207-262.
- Pérez**, Marta (2007). “O fantástico sen cancelas”. *Tempos Novos*, “Protexta”, n.º 2, “proPostas”, primavera, p. 16.

- Person**, Lawrence (1998). "Notes Towards a Postcyberpunk Manifesto". *Nova Express*, vol. 4, n.º 16. Tamén en *Slashdot* <<http://slashdot.org/features/99/10/08/2123255.shtml>>.
- Pimenta**, Alfredo (1988). *Escola, Sociedade. Que relación?*. Porto: Edições Afrontamento.
- Pinto**, João Rocha (1989). *A Viagem: Memória e Espaço. A Literatura Portuguesa de Viagens, os Primitivos Relatos de Viagem ao Índico 1497-1550*. Lisboa: Sá da Costa.
- Piñeiro**, Ramón (1968). "Literatura gallega". En Bettina Hürlimann. *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten*. Zurich: Atlantis Verlag AG, 1959 (Trad.: *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona: Juventud, (2ª ed. 1982), pp. 332-333.
- ____ (1971). "Literatura infantil". En VV.AA., *Galicia, ano 70*, Lugo: Ediciones Celta, pp. 29-30.
- Pires**, Maria Laura Bettencourt (1983). *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Editorial Vega.
- Pynn**, Ross (1966). "*Best-Sellers*" do Conto de Ficção Científica. Amadora: Ibis.
- Planells**, J. C. (2006). "La ciencia ficción de pasado mañana". *Primeras Noticias. Revista de Literatura*, n.º 217, pp. 53-58.
- Pociña López**, Andrés José (2007). "Portugal en la obra de Eduardo Pondal". En Ángel Marcos de Dios (ed.). *Aula Ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, col. Aquilafuente, n.º 123, pp. 219-229.
- Ponte Far**, José Antonio (2002). "Ironía e sarcasmo". *Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*, A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega 120, pp. 528-530.
- Prawer**, S.S. (1998), "¿Qué es la literatura comparada?". En Dolores Romero López (comp. e bibliografía). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, serie Lecturas, pp. 21-34. ["What is Comparative Literature?", en *Comparative Literary Studies*, Londres: Gerald Duckworth, 1973].
- Príncipe**, César (1979). *Os Segredos da Censura*. Lisboa: Caminho, col. Nosso Mundo, n.º 5.
- Puñal**, Belén (2008). "Para levar na maleta". *Tempos Novos*, "Protexta", n.º 7, "Verán de libros", verán 2008, p. 2.
- Quadros**, António (1971). "Pioneiros do futuro". en *Leitur@ Gulbenkian*, "Rol de Livros". En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=9739>>, (consultada o 15 de xuño de 2010).
- Quílez**, Enric (2003). "La mano izquierda de la ciencia ficción [o los subgéneros]". En <<http://www.cyberdark.net>> (consultada o 10/04/2010).
- R. C. M.** (2006). "Domingo Tabuyo aposta polo xénero infantil e xuvenil coa obra A viaxe de Vionta". *Diario de Arousa*, "Arousa, un mar de cultura", "Literatura", 18 novembro, p. 31.

- Ramos**, Ana Margarida (2007). “Se um elefante agrada a muita gente, três elefantes agradam muito mais’: releituras das três edições de *O Elefante Cor-de-Rosa*, de Luísa Dacosta”. *Solta Palavra*, n.º 11/12, Porto: Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude, pp. 9-16.
- ____ (2008). *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*. Lisboa: Edições Colibri / IELT-Instituto de Estudos de Literatura Tradicional. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, col. A IELTsar se vai ao longe. [En especial o capítulo “Das ‘literaturas não canónicas’ – reflexões e conceitos”, pp. 41-72].
- ____ (2009). “As histórias que as imagens contam. Caminhos de leitura no álbum”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 17, II série, “Estudos”, abril, Porto Editora, pp. 39-46.
- Ramos**, Ana Margarida e Blanca-Ana **Roig Rechou** (2009). “Encontro con José António Gomes / João Pedro Mésseder en Porto”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 39-40, “Encontros/Rendezvous”, 1º e 2º semestre de 2008, pp. 329-349.
- Ramos**, Ana Margarida, Sara **Reis da Silva** e José António **Gomes** (2009). “Da Ditadura à Revolução, um percurso através da Literatura infanto-juvenil portuguesa”. En Ana Margarida Ramos, Sara Reis da Silva, José António Gomes, Blanca-Ana Roig Rechou e Marta Neira Rodríguez (coords.). *A Memória nos Livros: História e histórias*. Porto: Deriva Editores, “Estudos sobre Literatura e Memória”, pp. 22-54.
- Raviña Rosende**, Amparo (coord., 2003). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 2001*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia /Gálix.
- Real**, Luís Corte (2007). “Um Regresso em Bang!”. *Bang! Literatura de Aventura e Fantástico*, p. 3.
- Redacción** de El Correo Gallego (1996). “Fernández Paz cualifica de ‘apaixonante’ a novela de Lourenzo” / “Fernández Paz considera apaixoante a obra ‘Arqueofaxia’, de Manuel Lorenzo. *O Correo Galego/El Correo Gallego*, “Cultura”/ “A Estrada”, 29 de marzo, p. 34/p. 54.
- Regueira**, Mario (2009). “O problema vasco. Tradución e recepción da literatura vasca no sistema literario galego (2000-2009)”. *A Trabe de Ouro. Publicación Galega de Pensamento Crítico*, tomo II, ano XX, n.º 78, “Acoutacións”, abril, maio, xuño 2009, pp. 241-248.
- Reinaldo**, António (1989). “Ficções filmadas”. *Omnia*, n.º 11, setembro/outubro, pp. F10-F16.
- Reis**, Carlos (1992). “Criação literária e periferismo cultural. Para uma ideologia da marginalidade”. En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 461-466.

- Requeixo**, Armando (1999). “Amores galácticos”. *Tempos Novos*, n.º 30, “Crítica. Voces e culturas. Libros”, novembro, p. 64.
- ____ (2001). “Unha nova narradora”. *El Correo Gallego*, “*Correo das Culturas*”, n.º 101, 31 outubro, p. 4.
- ____ (2004). “Caudas e asteroides”. *Faro de Vigo*, “*Faro da Cultura*”, n.º 83, “Libros”, 13 maio, p. V.
- ____ (2005). “As Burgas secas”. *El Correo Gallego*, “*El Correo 2*”, “Opinión Cultura”, 2 outubro, p. 18.
- Reyes**, Alfonso (1983). *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ribeiro**, Filipa M. (2006). “As flutuações da literatura fantástica”. En <www.editonweb.com/Noticias/NoticiasDetalhe.aspx?nid=426&editoria3> (consultada o 23/06/2007).
- Ribeiro**, Rogério (2010). “Espíritos das Luzes. Resenhas”, en *I Dream in Infrared*, <<http://idreaminfrared.blogspot.com/2010/04/espirtos-das-luzes-resenha.html>> (28 de abril de 2010) (consultada o 08/07/2010).
- Riffaterre**, Michael (1979). *La production du texte*. París: Seuil.
- Risco**, Antón (1982). *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus Ediciones (especialmente o apêndice “Algunas notas sobre la ciencia-ficción”, pp. 259-272).
- ____ (introd. e selec., 1991). *Antoloxía da literatura fantástica*. Vigo: Galaxia, col. Literaria, n.º 94.
- Robles**, Lola (2003). “Autoras españolas de ciencia ficción”. En Alicia Rodríguez Goicoechea (coord.). *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea. Tamén na revista electrónica *Axxon*, n.º 114, 2004, en <<http://axxon.com.ar/rev/141/c-141Ensayo.htm>> (consultado agosto 2009).
- Robot 3F00W** (1988). “Em contacto com o Andróide Apátrida”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 315, 19-25 xullo, p. 22.
- ____, (1988). “Reflexões dum androide antimilitarista”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 319, “Libros”, 15-22 agosto, p. 10.
- Rocha**, Alcides (trad., 1964). *Novelas de Antecipação Soviéticas*. Lisboa: Estúdios Cor, col. “Cor de bolso”, n.º 11.
- Rocha**, Natércia (1984). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve.
- Rodrigues**, Lima (1981). “Estatuto Editorial”. *Seleções Mistério. Revista Literária de temática Policiária, Ficção Científica, Ovnilogia, Parapsicologia, Espiritismo, Passatempos, Mistério e Insólito*, n.º 1, p. 3.
- Rodríguez**, Emma (2010). “Renovarse antes de morir de éxito. Tras los futuros de J. G. Ballard”. *El Mundo*, “Cultura”, 20 marzo, pp. 50-51.

- Rodríguez**, Francisco (1985). “Que é a literatura galega?”. En VV.AA., *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe (II)*. A Coruña: Edicións Xistral, col. Alexandre Bóveda, pp. 7-20.
- _____. (1990). *Literatura galega contemporánea (problemas de método e interpretación)*. Vilaboa-Pontevedra: Edicións do Cumio, col. Critério. Estudos de literatura, n.º 0.
- _____. (1996). “Definición, características e periodización da literatura galega”. En Alberte Ansedo Estraviz e Cesáreo Sánchez Iglesias (dirs.). *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega / A Nosa Terra, vol. 1, pp. 5-32.
- Rodríguez**, José Luís, (2007). “Galicia-Portugal. (Neo-)trovadores e questons lingüísticas conexas”. En Ángel Marcos de Dios (ed.). *Aula Ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, col. Aquilafuente, n.º 123, pp. 595-612.
- Rodríguez Río**, Xusto A. (2003). *Metodoloxía do traballo terminográfico puntual en lingua galega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, col. Informe.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana (1982). “As noveliñas LAR, unha lección para o KIOSKO GALEGO”. *Dorna*, n.º 7, abril, pp. 17-23.
- _____. (1983). *Análise da narrativa da colección “Lar”*. Memoria de Licenciatura. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____. (1995). “A Literatura Infantil e Xuvenil: consideracións xerais”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 14, “Notas”, 2º semestre, pp. 119-135.
- _____. (1996). *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*. Teses en microficha de la Universidade de Santiago de Compostela, n.º 578, Servizo de Publicacións e Intercambio científico.
- _____. (coord., 1996). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 1994*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Gálix/ Biblioteca Pública de Narón.
- _____. (1999). “La literatura infantil y juvenil gallega”. *Ínsula*, n.º 629, maio, pp. 31-33.
- _____. (2000). “Historia crítica de la Literatura Infantil y Juvenil gallega”. En Eloy Martos Núñez, José María Corrales, Arturo González, Sara Moreno (eds.). *Actas II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e ilustración Ibéricas*. Mérida-Badajoz: Junta de Extremadura (Consejería de Cultura), col. Documentos/Actas, pp. 59-70.
- _____. (2001). “Achega para unha periodización da Literatura Infantil e Xuvenil galega na actualidade”. *Congreso literatura galega e do norte de Portugal. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela, dos días 25 ao 28 de decembro de 2000*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Dirección Xeral de Cultura, Comunicación social e Turismo, pp. 109-126.

- _____ (2002). “La literatura infantil y juvenil en Galicia”/ “A Literatura Infantil e Xuvenil en Galicia”. En Darío Villanueva Prieto, y/e Anxo Tarrío Varela (coords.). *La Literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción/A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*. A Coruña: Hércules Ediciones, pp. 382-501.
- _____ (2003). “La recepción, el imaginario y la realidad social en la literatura infantil y juvenil gallega”. En José Antonio Fernández Vázquez, Ana Isabel Labra Cenitagoya e Esther Laso y León (eds.). *Realismo social y mundos imaginarios: una convivencia para el siglo XXI*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 476-489.
- _____ (2004). “O Contexto”. En *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas. Versión e dirección de José Caldas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/IGAEM, col. Centro Dramático Galego, pp. 38-105.
- _____ (2005a). “Literatura Infantil e Xuvenil en Galicia: dos inicios á consolidación”. En Gemma Lluch e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico. Boletín Galego de Literatura*, n.º 32, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 141-167.
- _____ (2005b). “Literatura infantil y juvenil y canonización”. En Maria Carmen Utanda Higuera, Pedro Carlos Cerrillo Torremocha y Jaime García Padrino (coords.). *Literatura infantil y educación literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, col. Estudios, pp. 185-194.
- _____ (2006). “Os premios literarios infantís e xuvenís no marco ibérico: tradición e innovación”. En Armando Mesquita (coord.). *Mitologia, tradição e inovação. (Re)leituras para uma nova literatura infantil*. Gaia-Portugal: Edições Gailivro, pp. 203-212.
- _____ (2007a). “Los premios literarios en la comunidad interliteraria española. Corrientes y temas”. En Pedro Cerrillo Torremocha, Cristina Cañamares Torrijos e César Sánchez Ortiz (coords.). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, col. Estudios, n.º 113, pp. 163-174.
- _____ (2007b). “Investigación e Literatura Infantil e Xuvenil na CII: situación actual e propostas de futuro”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 15, II série, “Estudos”, decembro, pp. 25-33.
- _____ (2008a). *La literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor / A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*. Ilus. Xosé Covas Gómez, Madrid / Santiago de Compostela:

- Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil / Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deporte. Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural.
- _____ (2008b). “Agustín Fernández Paz. Un clásico contemporáneo da Literatura Infantil e Xuvenil galega”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 16, II série, “Perfil”, outubro, pp. 8-12.
- _____ (2009). “Educación literaria e historias literarias”. En Esther Corral Díaz, Lidia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato (eds.). *A Mi Dizen Quantos Amigos Ei. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, col. Homenaxes, pp. 333-342.
- _____ (2010). “Paco Martín e Ramón Lamote Miñato”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 20, II série, “Perfil”, novembro, pp. 15-19.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana (dir. e coord., 1996-2010). *Informe de literatura 1995, 1996, 1997, 1998, 1999* (en formato libro) e *Informe de literatura 1995-1998, Informe de literatura 1995-1999, Informe de literatura 1995-2000, Informe de literatura 1995-2001, Informe de literatura 1995-2002, Informe de literatura 2003, Informe de literatura 2004, Informe de literatura 2005, Informe de literatura 2006, Informe de literatura 2007, Informe de literatura 2008, Informe de literatura 2009* (CD-Rom). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Tamén en <<http://www.cirp.es/>> (apartado Recursos).
- Roig Rechou**, Blanca-Ana e Isabel **Soto López** (2003). “La recepción, el imaginario y la realidad social en la Literatura Infantil y Juvenil gallega”. En José Antonio Fernández Vázquez, Ana Isabel Labra Cenitagoya e Esther Laso y León (eds.). *Realismo social y mundos imaginarios: Una convivencia para el siglo XXI*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 476-489.
- _____ (2008). “En Santiago de Compostela con Agustín Fernández Paz”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 38, 2º semestre 2007, pp. 161-178.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana e Isabel **Mociño González** (2005). “Cronobibliografía”; “Jules Verne en lingua galega”, “Bibliografía selectiva”. En Blanca-Ana Roig Rechou (coord.). *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na Literatura Infantil e Xuvenil do marco ibérico*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 107-116; pp. 143-150; pp. 179-180.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana, Mónica **Domínguez Pérez** e Isabel **Mociño González** (2006). “Producción da Literatura Infantil e Xuvenil en galego”. En <<http://www.usc.es/lijmi/>> e en <<http://webspersoais.usc.es/persoais/blanca.roig/>>. Publicación en CD-Rom (ISBN: 13: 978-84-611-5082-3).

- Roig Rechou**, Blanca-Ana, M^a Jesús **Agra Pardiñas**, Isabel **Mociño González**, Marta **Neira Rodríguez** e Teresa **Sixto Rei** (2007). “Producción canonizada na Literatura Infantil e Xuvenil galega (1960-1985)”. En José António Gomes e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Grandes autores para pequenos leitores*. Porto/Vigo/Santiago de Compostela: Deriva Editores/Grupo de Investigación “Literatura Infantil e Xuvenil e a súa tradución”/LIXMI (Rede Temática de Investigación en Literatura Infantil e Xuvenil do Marco Ibérico), pp. 53-94.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana e Carmen **Franco Vázquez** (eds., 2010). *A Santiago. Relatos infanto-xuvenís para o Camiño*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Turismo. Dirección Xeral de Promoción e Difusión da Cultura / ELOS (Asociación Galego Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil / LIJMI (Rede temática de investigación “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano).
- Romero López**, Dolores (comp. e bibliografía, 1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, serie Lecturas.
- Romero Triñanes**, Mario (2000). “Una aproximación a la narración policial en la literatura infantil y juvenil gallega”. En Eloy Martos Núñez, José María Corrales, Arturo González, Sara Moreno (eds.). *Actas II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil: Historia Crítica de la Literatura Infantil e ilustración Ibéricas*. Mérida-Badajoz: Junta de Extremadura (Consejería de Cultura), col. Documentos/Actas, pp. 191-195.
- Romero Tobar**, Leonardo (1976). *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Rosa**, Jorge Manuel Martins (2006). *Imagens da Técnica na Ficção Científica: a Obra de Philip K. Dick no Contexto Sociotécnico*. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Rosenblat**, María Luísa (1997). *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Sá**, Guimarães de (1981). *Literatura Infantil em Portugal*. Braga: Franciscana.
- ____ (1987). *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças*. Lisboa: Comunicação.
- Sadoul**, Jacques (1975). *Historia de la ciencia-ficción moderna (1911-1971)*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Sáiz Cidoncha**, Carlos (1976). *Historia de la ciencia ficción*. Madrid: Editorial Sala.
- ____ (1988). *La ciencia ficción como fenómeno de la comunicación y de la cultura de masas en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Salgado**, Xosé M. e Xoán M. **Casado** (1989). *Xosé Luis Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco Edicións.

- Salinas Portugal**, Francisco (2007). “A lingua e a literatura portuguesas na configuración do campo literario galego”. En Ángel Marcos de Dios (ed.). *Aula Ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, col. Aquilafuente, n.º 123, pp. 411-420.
- Salvador**, António (1987). “A FC está de boa saúde em 1987 e o impacto é crescente”. En Barros, Eurico de (coord., 1987). “A ficção científica”. *Semanário*, “E Ainda...”, 4 xullo, p. 12.
- Sánchez**, Guillem e Eduardo **Gallego** (2003). “¿Qué es la ciencia-ficción?”. *Sitio de Ciencia-Ficción* <<http://ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>>.
- Santamarina**, Antón (1995). “Norma e estándar”. En Henrique Monteagudo (ed.). *Estudios de sociolingüística galega. Sobre a norma do galego culto*. Vigo: Galaxia, pp. 53-98.
- Santandré**, José (1983). “Ficção científica: a ficção do Se...”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 74, 6-12 dezembro, pp. 26-27.
- _____ (1985a). “A FC portuguesa”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 130, 1 xaneiro, p. 5.
- _____ (1985b). “No mal, a única esperança”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 162, 13-19 agosto, p. 6.
- _____ (1985c). “Memórias de uma cabeça de lata”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 170, “A escolha JL. Páginas destacáveis. Crítica”, 18-14 outubro, p. 2.
- Scacco**, Antonio (1988). *Fantascienza e letteratura giovanile*. Bari: La Vallisa.
- Schoereder**, Gilberto (1986). *Ficção Científica*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- Scholes**, Robert e Eric S. **Rabkin** (1982). *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*. Madrid: Taurus.
- Seara**, Teresa (1999). “Narrativa breve: un camino de diversidad”. *Ínsula*, n.º 629, maio, PP. 29-30.
- Seara**, Teresa e Teresa **Bermúdez** (2002). “A narrativa breve desde 1975”. En Darío Villanueva Prieto, y/e Anxo Tarrío Varela (coords.). *La Literatura desde 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción/A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*. A Coruña: Hércules Ediciones, pp. 214-336.
- Segre**, Cesare (1982). “Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti”. En Girolamo e Paccanella (eds.). *La parola ritrovata*. Palermo: Sallerio.
- Seixas**, João (2002). “O Realismo Fantástico”. *Ler. Livros&Leitores*, n.º 57, inverno, pp. 50-56.
- _____ (2003). “Três Lágrimas Paralelas - A Capitalização do Abstracto como Aspiração de Sentido”. *E-nigma* <www.ficcao.online.pt/E-nigma>, 15 pp.
- _____ (2008). “A Perspectiva Alienígena”. *Bang!*, n.º 3, xaneiro, pp. 71-76.

- Sena**, Jorge de (1978). “A poesia de António Gedeão (esboço de análise objectiva)”. En António Gedeão. *Poesias completas (1956-1967)*. Lisboa: Portugália Editora, col. Poetas de Hoje, pp. IX-LX.
- Shavit**, Zohar (1980-1981). “The Ambivalent Status of Texts: A Rejoinder”. *Poetics Today*, n.º 2, pp. 199-202.
- _____. (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho, col. Universitária.
- Da Silva**, Jorge M. Bastos (2004). “A Ilha Desconhecida e os Ilhéus Felices, de A.P.B.: Nota Explicativa”. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 1 www.letras.up.pt/utopiasportuguesas/e-topia/revista.html
- _____. (2007). “Nota explicativa a *Viagem ao Interior da Nova Holanda*”. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 7, pp. 1-2.
- Silva**, Luís Filipe (2007). “O Estranho Caso da Prospectória Amnésica”. En *Por Universos Nunca Dantes Navegados*. Org. e sel. Luís Filipe Silva e Jorge Candeias. Edición de Luís Filipe Silva, pp. 7-14.
- Silva**, Maria Madalena M. C. Teixeira da (2006). “Literatura em crescimento. O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário”. En *Actas do IIº Congresso Internacional “Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário. Centro e margens na literatura para crianças e jovens”*, Braga: Instituto de Estudos da Criança (IEC)-Universidade do Minho, CD-ROM.
- _____. (2007). “Literatura em crescimento. O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário”. En Fernando Azevedo, Joaquim Machado de Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberte Filipe Araújo (coords.). *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*. Gaia-Porto: Gailivro, col. Mitologia e Memória, pp. 317-328.
- _____. (2010). “Um mundo à parte: contributos para uma definição do subsistema da literatura juvenil”. En José António Gomes, Isabel Mociño, Ana Margarida Ramos e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.). *Maré de Livros: História e Histórias*. Porto: Deriva Editores, pp. 61-73.
- Silva**, Sara Reis da (2005). *Dez Réis de Gente... e de Livros. Notas sobre Literatura Infantil*. Lisboa: Caminho, col. Estudos de Literatura Portuguesa.
- _____. (2010). *Encontros e Reencontros. Estudos sobre Literatura Infantil e Juvenil*. Porto: Tropelias&Companhia, col. Percursos de Literatura Infanto-Juvenil, n.º 3.
- _____. (2010). “A grande invasão”, en Casa da Leitura, <http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/portaf.pl?pag=sol_li_fichaLivro&id=1130> (consultada o 20/12/2010).

- Silva**, Sara Reis e Blanca-Ana **Roig Rechou** (2008). “Encontros en Porto. Con Manuel António Pina”. *Boletín Galego de Literatura*, “Encontros/Rendezvous”, n.º 36-37, 2º semestre 2006-1º semestres 2007, pp. 255-267.
- Silva**, Vítor Manuel de Aguiar e (1981). “Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil”. En Domingos Guimaraes de Sá. *A literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico)*. Braga: Editorial Franciscana, pp. 11-15.
- ____ (1990). *Teoría da Literatura*. Coimbra: Almedina (8ª ed.).
- Soares**, David (2008). “Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa”. *Bang!*, n.º 3, “Ensaio”, xaneiro, pp. 15-22.
- Soares**, Luísa Ducla (1993). *À Roda dos Livros/Cartwheeling Over Books (1992-1993)*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, traducido ao inglés por Victoria Hartnack.
- Soldevila Durante**, Ignacio (1997). “Fantasía e fantasticidade na novela de posguerra. Coa obra de Gonzalo Torrente Ballester en primeiro plano”. *Grial*, n.º 135, xullo-setembro, pp. 399-407.
- Soriano**, Marc (1975). *Guide de Littérature pour la jeunesse. Courants, problèmes, choix d’auteurs*. Paris: Flammarion.
- Soto López**, Mª Isabel (coord. 1998-2002). *A nosa Literatura Infantil e Xuvenil 1996, 1997, 1998, 1999, 2000*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia /Gálix.
- ____ (2008). “Literatura contra a desmemoria: unha lectura de *Noite de voraces sombras*, de Agustín Fernández Paz”. En Blanca-Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López (coords.). *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 251-269.
- ____ (2009). “Agustín Fernández Paz: procesos de reescrita”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, n.º 16, II série, “Estudos”, outubro, Porto Editora, pp. 26-28.
- Sotomayor Sáez**, María Victoria (1998). “Personajes literarios infantiles de series ¿caracteres o tipos?”. *Amigos del Libro*, n.º 41-42, pp. 37-46.
- ____ (2001). “Literatura en serie”. En Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino. *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Estudios, n.º 81, pp. 41-65.
- Sousa**, Sérgio Paulo Guimarães de (2000). *Teoría breve da Literatura infantil*. Irmandades da Galiza e de Portugal.
- Sousa**, María Leonor Machado de (1979). *O “Horror” na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve.
- Stallknecht**, N.P. e H. **Frenz** (comps., 1961). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.

- Suárez**, Martiño (2005). “Experimentos xenéticos e literarios”. *La Voz de Galicia*, “Culturas”, n.º 132, “Letras en galego”, 22 outubro, p. 5.
- Suvin**, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario (Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre)*. Trad. Federico Patán López. México: Fondo de Cultura Económica
- Tabuyo Romero**, Domingo M. (2002a). “Espacios de futuro”. *Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*. A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega 120, pp. 452-453.
- _____ (2002b). “Inxectar solidariedade”. *Guía dos libros novos*, n.º 37, “Literatura xuvenil”, febreiro, p. 31. Tamén en *Faro de Vigo*, “Faro da Cultura”, n.º 1, 9 maio, p. VII.
- Tarrío Varela**, Anxo (1981). “Para unha literatura de kiosko en galego”. *Hoja del Lunes*. Vigo, 11 maio. Incluído posteriormente en *De letras e de signos*, 1987.
- _____ (1985). “Dez anos de narrativa”. *Grial*, n.º 89, pp. 309-336.
- _____ (1986). “Rosalía, Curros, Pondal: literatura e colonización”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, col. Cursos e congresos, n.º 44, tomo III, pp. 395-401.
- _____ (1987). *De letras e de signos. [Ensaio de semiótica e crítica literaria]*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria.
- _____ (1988). *Literatura gallega*. Madrid: Taurus.
- _____ (1992). “Introducción”. En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 399-400.
- _____ (1994). *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria, serie Manuais.
- _____ (2004). “Identidade literaria e referentes interliterarios”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.). *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 445-459.
- _____ (2006). “Os prólogos de Ramón Piñeiro”. En Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coord.). *Encontro Ramón Piñeiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deportes, col. Difusión cultural, n.º 49, pp. 73-83.
- _____ (2008a). “Espazos culturais e literatura na Galicia contemporánea”. *Boletín Galego de Literatura*, “Estudos/Studies”, n.º 36-37, 2º semestre 2006-1º semestres 2007, pp. 169-198.
- _____ (2008b). “Literatura, nación y geografía”. En Leonardo Romero Tobar (ed.). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Humanidades, n.º 69, serie Clío y Calíope, pp. 245-273.

- Tavares**, Bráulio (1986). *O Que é a Ficção Científica*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Thiesse**, Anne Marie (1999). *La Création des identités nationales. Europe XVIII-XX siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- Todorov**, Tzvetan (2008). *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*. Trad. Noemí Sobregués, Barcelona: Círculo de Lectores [*Le peur des barbes*].
- Torrado**, António (1990). *O Bosque Mínimo. 10 Anos de Encontros de Literatura Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Instituto de Apoio à Criança, col. Cadernos AIC, n.º 2.
- Torres Feijó**, Elías (1997). “Cultura, cultura galega e mundo lusófono em Valentín Paz-Andrade. Algúns contributos”. *Agália*, n.º 51, pp. 297-336.
- _____ (2001). “Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego”. En Juan M. Carrasco González, María Jesús Fernández García e Maria Luísa Trindade Madeira Leal (eds.). *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera-I^{er} Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Vol. 2, pp. 967-996.
- _____ (2004a). “Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica: sistemas literários e literaturas nacionais”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.). *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 45-71.
- _____ (2004b). “A semente da polémica”. *Tempos Novos*, n.º 84, maio, pp. 34-35.
- _____ (2004c). “José Saramago con polémica lucidez”. *Tempos Novos*, n.º 87, agosto, pp. 51-53.
- _____ (2007). “Para umha cartografia da tradução literária entre 1900 e 1930”. En Ángel Marcos de Dios (ed.). *Aula Ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, col. Aquilafuente, n.º 123, pp. 347-372.
- Traça**, Maria Emília (1997). “Compor livros para crianças já não faz rir Lisboa inteira... A literatura infantil e juvenil em Portugal”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 17, “O Foco”, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, pp. 16-24.
- Tucherman**, Ieda (2004). “A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo”. *Com Ciência*, “Reportagens”, en <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>> (consultada o 20/11/2010).
- Valcárcel**, Marcos (2007). “1958: Brais Pintos”. *Galicia Hoxe*, “Lecer”, n.º 647, “Cen anos de historia cultural”, 11 marzo, p. 8.
- Valles Calatrava**, José R. (2002, dir.). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.

- Valverde Juncal**, Miguel (2005). “*O Futuro à Janela: Estudo da Obra e da Ficção Científica Portuguesa Actual*”. *Tecnofantasia* <<http://www.tecnofantasia.com/cgi-bin/tfmaint.cgi/03/00/T1116899737>>, publicado o 23 de maio de 2005, pp. 1-7 (consultada o 3/12/2009).
- Varela**, Joana (1989). “*Mensageiro do espaço*”, *Leitur@ Gulbenkian*, “Rol de Livros”, <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=12041>>, (consultada o 15/06/2010).
- ____ (1989). “*A Ameaça Cósmica*”, *Leitur@ Gulbenkian*, “Rol de Livros”, <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=12042>>, (consultada o 15/06/2010).
- Varillas**, Rubén (2007). “A noción de estilo no cómic. Posibilidades para unha revisión diacrónica das tendencias comicográficas”. En Antonio Gil González e Anxo Tarrío Varela (coords.). *Olladas do cómic ibérico. Boletín Galego de Literatura*, n.º 35, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 191-225.
- Vázquez Cuesta**, Pilar (1992). “Relacións entre as literaturas galega e portuguesa”. En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 419-435.
- Vázquez Freire**, Miguel (1991). *Ilustradores galegos para nenos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, col. Andel, n.º 8.
- Vera**, Juan Manuel *et alii*. (1997). “Utopía y pensamiento disutópico”. *La izquierda a la intemperie*, Madrid: Iniciativa Socialista, pp. 121-132.
- Veraldi**, Gabriel (1976). “Fantástico” e “Ciencia-ficción”. En B. Gros (dir.). *La literatura*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Viana**, António Couto (1994). “*O Príncipe dos Triângulos Brilhantes*”. *Leitur@ Gulbenkian*, “Rol de Livros”. En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=14479>>, 12 de maio (consultada o 15 de xuño de 2010).
- Viegas**, Francisco José (1986). “Um admirável mundo novo”. *Jornal de Letras*, n.º 182, “Dossier”, 28 decembro 1985 a 6 xaneiro 1986, p. 20.
- Vieira**, Fátima (2004). “Entrevista a... Onésimo Teotónio de Almeida: uma entrevista sobre o utopismo português no rescaldo de uma palestra sobre o conceito de identidade”. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 1 (2004) <<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>>.
- ____ (ed., introd. e notas, 2006). *O que ha-de ser o Mundo no Anno de Três Mil*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Vilavedra**, Dolores (1999a). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- ____ (1999b). “Reseso”. *O Correo Galego*, “Revista das Letras”, n.º 286, 28 outubro, p. 6.

- _____ (2000). “A narrativa galega hoxe”. En *Sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo: Galaxia, pp. 19-26.
- Villanueva, Darío** (1984). “Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca”. En Luís T. González del Valle e Darío Villanueva (comp.). *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Lincoln: Society of Spanish-American Studies, pp. 343-367.
- _____ (1991). “Vixencia actual da ‘Literaturwissenschaft’”. En Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei (coords.). *Homenaxe ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Tomo II, pp. 577-589. Tamén en (2007). *Da palabra no tempo. Estudos e ensaios de literatura*. A Coruña: Espiral Maior, col. Auliga Ensaio, pp. 43-56.
- _____ (coord. 1994a). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus Ediciones, col. Taurus Universitaria.
- _____ (1994b). “Literatura comparada e ensino da literatura”. *Revista galega de ensino*, n.º 3, pp. 9-32. Recollido tamén na obra do autor (2007). *Da palabra no tempo. Estudos e ensaios de literatura*. A Coruña: Espiral Maior, col. Auliga Ensaio, pp. 57-72.
- _____ (2001). “A morte da realidade”. En *Revista galega do ensino*, n.º 31, pp. 85-97. Recollido tamén na obra do autor (2007). *Da palabra no tempo. Estudos e ensaios de literatura*. A Coruña: Espiral Maior, col. Auliga Ensaio, pp. 32-42.
- _____ (2004). “O estatuto actual da crítica literaria”. En Arturo Casas (coord.). *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria, serie Manuais, pp. 17-38.
- Villanueva Prieto, Darío e Anxo Tarrío Varela** (coords., 2000-2002). *Galicia. Literatura*. Composto por: *Os Séculos Escuros. O século XIX*, volume XXXI/ (2001), *O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*, vol. XXXII/ (2001), *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*, volume XXXIII/ (2002), *A literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción*, volume XXXIV, A Coruña: Hércules de Ediciones.
- Vitorino, Orlando** (2010). “As torres milenárias. Peça em dois actos”. *Leitur@ Gulbenkian*, “Boas leituras”. En <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php>> (consultada o 27 de outubro de 2009).
- Vizcaíno Gómez, Antonio David** (2003). *Las comunicaciones en la ciencia ficción*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga, col. Estudios y Ensayos, n.º 78.
- VV. AA.**, “Nenas”. *Festa da Palabra Silenciada*, n.º 5, inverno 1988.
- VV. AA.** (1991). “Os livros da inocência. A inocência dos livros”. *Diário de Notícias*, “Caderno-2 Domingo”, 10 marzo, pp. 2-5. [En especial os artigos “A literatura infanto-juvenil escrita en língua portuguesa”, de Ramiro Marques e José Carlos Abrantes;

“Escrever para crianças”, de Arnaldo Lopes Marques; e “Infância e literatura em Portugal na primeira metade do século XX”, de Luís Vidigal].

VV. AA. (1992). *Encontro Sobre Mundos Alternativos*. Lisboa: Fundação das Casas da Fronteira e Alorna.

VV. AA. (2002). *La ciencia ficción española*. Madrid: Ediciones Robel.